BIBLIOTHEK FÜR KUNST- UND ANTIQUITÄTENSAMMLER 12

F. SCHOTTMÜLLER

BRONZE-STATUETTEN UND GERÄTE

Ulrich Middeldorf

14.III.3[illegible]

Lieber Herr Professor, Schönsten Dank für Ihre Karte.
Ich höre hier auch sehr gern von Ihnen. Deshalb lohnt sich schon das Schreiben an mich. Und nach Amerika werde ich weder im jetztigen noch einem späteren Leben kommen. Sie müssen uns schon ab u. zu besuchen. – Demml. ist seit paar Monaten im Sanatorium, aber soll nächste Woche – angeblich sehr erholt – wiederkommen. Sein Vertreter war aber in Bezug auf den Verrocchio (der hoffentlich schon in Ihren Händen ist), recht zugänglich. Sie können, aber brauchen nicht durchaus, ihm gelegentlich für die Abtlg. irgend eine Photo von dort schicken, sozusagen im Tausch. Das erleichtert spätere Sendungen an Sie. – Gbg. hat gestern in der Kunsthist. Ges. über "Unsern Porta" geredet. Er musste ja leider viel fortlassen, weil ausserdem Boeck über Orvieto u. Ch. Förster über ein angebl. Schlüterporträt reden mussten. Aber Koetschau hatte guten Eindruck davon, u. das ist sehr wichtig. Wunderbar u. sehr wichtig ist die v. Ihnen uns nachgewiesene ~~Photo~~ Zeichnung in Turin, von der wir Pho[illegible]

Photo dieser Tage erhielten. Ich las e=
ben ein mir s.gut scheinendes Manus=
kript ~~xxxx~~ d.h.nur erste Kapitel zu "Der
Lebensraum d es Künstlers" i.d.Florent.Re
naissance.Aufgaben,Auftraggeber,Werkst".
das hoffentlich i.absehbarer Zeit als
Buch herauskommt.-Ich komme über Schin=
kelrahmen u.a.Museumsarbeiten jetzt nie
zum Porta.Hoffentlich doch noch bald.
Jetzt ist wieder grosser Wechsel,weil K
fortgeht, zu anderer schöner Aufgabe.Es
wird doch wohl Zimmermann s.Nachfolger.
Aber z.Entscheidg.brauchts heute so vie
le Instanzen.-Übrigens ist unser Verro.
auch eins meiner besten Werke hier.
viele schöne Grüsse. Ihre F. Schuhmacher

Berlin-Lichterfelde-W. Neuchatellerstr. 7

U.S.A.
Postkarte
Wald und Heide

Herrn Prof. Dr. Middeldorf

University Avenue 5557

C H I C A G O

Illinois

BERLIN
15
Deutsches Reich

BRONZE-
STATUETTEN UND -GERÄTE

VON

F. SCHOTTMÜLLER

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
Tel. Amt Lützow, 5147 **Berlin W 62** Tel. Amt Lützow, 5147

BIBLIOTHEK
für
Kunst- und Antiquitätensammler

Band 1. ***Bernhart, M.*** Medaillen und Plaketten. M. 6.—
Band 2. ***Kuemmel, O.*** Kunstgewerbe in Japan. M. 6.—
Band 3. ***Schnorr v. Carolsfeld, L.*** Porzellan. 2. Aufl. M. 8.—
Band 4. ***Haenel, E.*** Alte Waffen. M. 6.—
Band 5. ***Schmidt, Robert.*** Möbel. 3. Aufl. M. 8.—
Band 6. ***Schuette, M.*** Alte Spitzen. M. 8.—
Band 7. ***Bassermann-Jordan, Ernst.*** Uhren. M. 6.—
Band 8. ***Ruth-Sommer, H.*** Alte Musikinstrumente. M. 6.—
Band 9. ***Donath, A.*** Psychologie des Kunstsammelns. 2. Aufl. M. 6.—
Band 10. ***Schulze, P.*** Alte Stoffe. M. 6.—
Band 11. ***v. Berchem, E.*** Siegel. M. 8.—
Band 12. ***Schottmüller, F.*** Bronzestatuetten und Geräte. M. 8.—

In Vorbereitung sind u. a. folgende Bände:
Altdeutsche Plastik; Altholländische Gemälde; Altes Zinn; Das alte Buch.

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler
Band 12

BRONZE-STATUETTEN
UND
GERÄTE

VON

DR. FRIDA SCHOTTMÜLLER

MIT 123 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN W 62
Richard Carl Schmidt & Co.
1918

Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten

Vorrede.

Ein umfangreiches Thema wie bronzene Kleinkunst sollte in einem vielbändigen Werke ausführlich behandelt werden. Die Schönheit des Materials, die Mannigfaltigkeit der geschaffenen Formen aus vier Jahrtausenden und die Bedeutung von Statuetten und Geräten als Verbildlichung von sehr verschiedenen literarischen und Formmotiven, wie auch als Pioniere der heimischen Kultur in fremden Ländern sind lauter bedeutsame Forderungen für ein eindringliches Studium. Zwar gibt es gewichtige Veröffentlichungen über einzelne Gebiete; aber gerade der Vergleich antiker und moderner, romanischer und germanischer Kunst gewährt vielfache Anregung, nicht nur rein künstlerischer Art und läßt das Bleibende im Wandel der Zeit erkennen. Das kleine Buch soll hierzu ein Anfang sein. Sein Ziel konnte nach den gesteckten Grenzen kein weitreichendes sein. Zunächst ist versucht, das Wesen der Bronzeplastik zu begreifen, jene Eigenart zu erfassen, die ihr aus Material und Technik und dem Zusammenhange mit monumentaler Kunst und mit dem Handwerk erwuchs. Dann folgt eine flüchtige Übersicht über die Typenbildung und Formgestaltung, sowie über die Sammlertätigkeit der vor- und nachchristlichen Zeit.

Die Betonung liegt auf der Charakterisierung der einzelnen großen Stilepochen; deshalb sind sie als geschlossene Einheit behandelt. Aber es wäre auch ein anderer Weg möglich und dankbar gewesen. Man könnte Statuetten, kleine Büsten und die einzelnen Geräte aus Tempeln, Kirchen und Privathäusern gesondert betrachten, um die Formentwicklung der einzelnen Typen, etwa der Lampe und des Leuchters, der Vase, des Schreibzeugs, der Uhr und des Türklopfers, durch die Jahrtausende zu verfolgen. Aber zu einer wirkungsvollen Veranschaulichung wären

sehr viel mehr Abbildungen nötig gewesen, und Wichtiges hätte in diesem Zusammenhang nicht gesagt werden können. Immerhin wird man auch hier beim Durchblättern zu anregenden Vergleichungen kommen.

Von einzelnen Ausnahmen abgesehen sind die besprochenen und reproduzierten Bronzen Meisterwerke, wie sie heute nur ausnahmsweise dem Liebhaber erreichbar sind. Aber es soll ja die Freude am Besitz nicht das objektive Urteil über die Qualität der eigenen Erwerbung trüben. In einer Sammlung guter und mittelmäßiger Kleinkunst kommt leicht der Verdacht auf, daß der Besitzer den Wertunterschied zwischen beiden Gruppen nicht deutlich empfindet. Auch aus edlem Material sind zu allen Zeiten künstlerisch unbedeutende Werke geschaffen worden.

Bei der Auswahl der Abbildungen sind die deutschen Sammlungen bevorzugt worden; nicht weil aus den jetzt feindlichen Ländern Photographien schwerer erreichbar wären (es sind ja viele hier vorhanden). Aber es ziemte sich gerade jetzt, auf den Kulturbesitz der Heimat hinzuweisen. Eine Verkleinerung in gleichem Maßstab war leider nicht durchzuführen; durch beigeschriebene Zahlen ist das ungefähre Größenverhältnis zwischen Original und Reproduktion angegeben.

Bei der Erlangung der Vorlagen haben mir das Antiquarium, die Ägyptische und Vorderasiatische Abteilung, wie das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin und das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe auf das Entgegenkommendste geholfen; auch das Kunstgewerbe-Museum und die National-Galerie hierselbst gestattete die erwünschten Aufnahmen. Der Verlag F. Bruckmann A.-G. in München, Herr Dr. F. Stoedtner und das Kunst-Auktionshaus R. Lepke in Berlin gestatteten die Vervielfältigung ihrer Photographien. Ihnen allen sei auch an dieser Stelle verbindlichster Dank gesagt.

Berlin, Oktober 1917. **F. S.**

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Künstlerische Voraussetzungen 9
Material und Technik 11
Geschichte der Kleinkunst in Bronze 16
Das Altertum 16
Ägypten und Vorderasien 17
Griechenland, Rom und Etrurien 24
Christliche Antike 42
Das Mittelalter 47
Die Neuzeit 67
Die italienische Renaissance 67
Deutschland im 16. Jahrhundert 104
Das 17. und 18. Jahrhundert 118
Kunstsammlungen 148
Literatur 157
Künstlerverzeichnis 165

Roßberg'sche Buchdruckerei, Leipzig.

Künstlerische Voraussetzungen.

Das 19. Jahrhundert hat den Begriff des Kunstgewerbes erdacht. Er umfaßt Arbeiten verschiedener Technik, die im weitesten Sinne dem Gebrauche dienen und nach Erfindung und Ausführung künstlerisch wertvoll sind. Aber auch eine längere Definition ergibt keine ganz sicheren Grenzen, sowohl gegen die sogenannte hohe Kunst wie auch gegen das Handwerk. Der Einwand, daß jede Kirche und jeder Palast Zweckkunst sei, könnte beiseite geschoben werden. Gewichtiger scheint der Einwand, daß mitunter dieselben Künstler Bildwerke und Geräte geschaffen haben; und für die künstlerische Wertung gibt es keinen Unterschied zwischen einer Statuette etwa von Riccio, die um ihrer selbst willen entstand, und einem mit figürlichem Beiwerk geschmückten Leuchter desselben Künstlers, wenn Komposition und Durchbildung hier und dort die gleichen Qualitäten haben. Und ähnlich ist das Verhältnis zum Handwerk. Nicht die Verzierung, sondern die sinngemäße Form und Bearbeitung entscheiden bei der Beurteilung des Kunstgewerbes; und diese Forderungen werden auch von den besten Erzeugnissen des Handwerks befriedigt. Bis zur Gründung von Kunstakademien ging der Künstler immer aus dem Handwerkerstande hervor. Er blieb seiner Ordnung untertan; und nicht als Unterscheidung gegen Kunst und Handwerk, sondern als Gegensatz zur Industrie, das heißt zur gedankenlosen Massenfabrikation von Entwürfen, die nicht dem Material entsprechen, ward der Begriff des Kunstgewerbes geprägt.

Bis zum 19. Jahrhundert kam solches nicht in Frage, denn wenn auch seit der Renaissance die vervielfältigten Entwürfe für Dekoration in steigendem Maße eine Rolle gespielt haben, so waren die Ausführenden damals doch so ganz mit ihrem Material vertraut, daß sie Vorlagen, die jenem nicht entsprachen, ablehnten oder sinngemäß umgestalteten.

Die Bronze ist das Material der monumentalen Bildnerei, wie auch der Kleinkunst. Sie wirkt dunkel und kompakt, d. h. weniger durchsichtig an den Rändern neben dem hellen Marmor, der die Schatten, und somit die Innenmodellierung klar erkennen läßt. Beim Kunstwerk aus Erz kommt hingegen die Innenform mehr durch die Glanzlichter als durch die Schatten zum Ausdruck und die stärkste Wirkung liegt stets im Umriß. Der Stein verleugnet niemals seine starre Wucht, der Charakter der Bronze ist lebendige Kraft. Sie ermöglicht eine kühnere Komposition, aber sie verlangt auch eine gewisse Herbigkeit in Aufbau und Einzelform. Nicht das Motiv, aber die geleistete Arbeit muß ernsthaft erscheinen. Doch grade solches fehlt oft den modernen Bronzen; ihre Gruppierung ist häufig konventionell, d. h. erscheint schon zu oft dagewesen, die Modellierung wirkt glatt und weichlich, wie sie Porzellan und anderer Keramik gemäß ist, aber dem energievollen Charakter der Bronze nicht entspricht. Der Gesamteindruck solcher Arbeiten, wobei es sich natürlich nicht um die Meisterwerke unserer großen Künstler handelt, ist fast immer süßlich und banal, und die Bezeichnung Kunstwerk erscheint für diese oft kostbare Marktware nicht angebracht. Ernsthafte Bildner und Kunstgewerbler haben längst die wichtige Aufgabe erkannt, hier Wandel zu schaffen. Der Massenartikel wie die fabrikmäßig hergestellte Luxusware soll ihrem Material und ihrer Technik gemäß gebildet werden. Doch bestimmt heute nicht der Wille einer verständnisvollen Gruppe von Schaffenden, sondern mehr noch die Nachfrage der Käufer die Art der Ware, und eine Geschmacksverfeinerung des großen Publikums ist nur allmählich zu erreichen. Nicht zum wenigsten aber kann hier auch das intime Kennenlernen älterer Bronzen helfen, deren Qualitäten der feinsinnige Kunstliebhaber seit langem zu schätzen weiß. Er sammelt neben Statuetten und Gruppen auch bronzene Leuchter und Mörser, Glocken und Tintenfässer. Aus solcher äußerlichen Ursache und aus dem tieferliegenden Grunde, daß sie alle im besten Sinne Kunsthandwerk sind, wurden die Statuetten und Geräte aus Bronze hier als Einheit zusammengefaßt.

Material und Technik.

Die Bronze pflegt aus etwa neunzig Teilen Kupfer und zehn Teilen Zinn, oder aus Kupfer mit einem Zusatz aus Zink, Blei oder ein wenig Eisen zu bestehen. Auch Antimon kommt als Beigabe vor. Die Legierung mit Zinn macht das Kupfer dichter und härter, politurfähiger und geeigneter für den Guß. Und da eine reichliche Beimischung von Zinn das Erz zudem klingender macht, pflegt Glockenmetall zwanzig und mehr Prozent von jenem neben Kupfer zu enthalten. Die Mischung kommt auch bei Statuetten, so bei hellenistischen Bronzen Ägyptens vor. Ein geringer Zusatz von Zink zum Kupfer erzeugt eine kräftige, rotbraune Legierung, den Rotguß. Sind beide Metalle zu etwa gleichen Teilen gemischt, entsteht der Gelbguß (Messing), bei Überwiegen von Zink der helle Weißguß. Durch den Zusatz von Blei wird das Kupfer leichtflüssiger und zäher, läßt sich leicht drehen und feilen, aber der Guß ist erschwert.

Die Verbindung von Kupfer und Zinn kommt in der Natur vor, und dadurch sollen die Völker der Urzeit ihre Zweckmäßigkeit verhältnismäßig früh erkannt haben. Freilich die ältesten, heute bekannten Metallarbeiten in Ägypten, in Vorderasien und Europa sind aus Kupfer und nicht aus Bronze.

Im antiken Hellas unterschied man nach der Zusammensetzung delische, äginetische und korinthische Bronzen, von denen die letztgenannten am meisten geschätzt waren. Die zahlreichen Funde, mehr noch alte Berichte, lassen erkennen, daß man in Griechenland während der Blütezeit intensives Interesse für die eigenartige Schönheit des Erzes hatte und durch zahlreiche Experimente die verschiedene Tönung des Metalls und die mannigfaltigen Möglichkeiten der Oberflächenwirkung studierte. Die meisterliche Beherrschung der Technik, die der Hellenismus besaß, ist vielleicht nur wieder im 18. Jahrhundert in Frankreich erreicht worden.

Im 4. Jahrhundert soll die Mischung von Kupfer und Zink — vermutlich aus Indien — in Griechenland eingeführt sein. Daneben kommen auch — selten — Verbindungen von sieben Zwölfteln Kupfer mit einem Teil Gold und vier Zwölfteln Silber vor. — Im Mittelalter sind Kupfer, Rotguß und eine messingartige Legierung, der Gelbguß, neben Silber und Gold am häufigsten für Geräte verwendet worden; Kupfer ward oft vergoldet und mit farbigen Emaillen verziert; Statuetten wurden meist als Teile von Gefäßen und Kronleuchtern, Altarschmuck und Reliquienschreinen gebildet. Erst seit der Renaissance wird wieder die echte Bronze (Kupfer und Zinn) das bevorzugte Material der Kleinkunst. Neue Gebiete erobert sie durch die mannigfaltigen Geräte profaner Art. Italien war die Wiege dieses Aufschwungs; Deutschland folgte, nur der Name Peter Vischers braucht hier genannt zu werden. Und als jenseits der Alpen das Interesse für die vornehme Kleinkunst nachließ, fand sie eine neue, bedeutsame Heimstätte in Belgien, wo der Gelbguß bereits im Mittelalter eine reiche Verwendung erfahren hatte. Schon zu Ende des 16. Jahrhunderts waren Niederländer die Fortsetzer der italienischen Bronzebildner in deren eigner Heimat; und in deutschen Städten entstanden von ihrer Hand jene großen reich verzierten Brunnen.

Die raffinierte Kultur Frankreichs im 18. Jahrhundert hat auch die edle Kleinkunst aufs glücklichste befruchtet; die Arbeiten jener Epoche zeichnen sich ebensosehr durch Formenschönheit wie durch die Vollkommenheit technischer Durchbildung aus. Eine neue Mischung, Kupfer mit starkem Zusatz von Zinn und Zink, kam damals auf; die edle Goldbronze, der eine prächtige, doch keineswegs aufdringliche Wirkung eigen ist. — Im 19. Jahrhundert, da man jahrzehntelang die Schönheit des Materials nur sehr bedingt zu würdigen wußte, wurde die Mischung von viel Zink und Kupfer wieder lange bevorzugt, ohne daß man die Färbung des Gelbgusses erkennen ließ. Ja, der Zinkguß, der galvanisch mit dünner Bronzeschicht bedeckt ward, fand Anerkennung. Aber in den letzten Jahrzehnten hat man, zum mindesten bei guter Kleinkunst, solch Surrogat wieder zugunsten des ehrwürdigen, echten Materials (Kupfer und Zinn) verworfen.

Die Bearbeitung der Bronze geschieht durch Treiben oder Gießen. Die erstgenannte Technik ist ein Heraushämmern der Form, wobei durch Erhitzung der gehärteten Werkzeuge und des Materials dieses elastisch gemacht wird. Geräte und Statuetten sind seit dem dritten Jahrtausend vor Christi Geburt in den Küstenländern des östlichen Mittelmeeres getrieben worden; in Ägypten kommen kupferne Geräte und Waffen sogar schon im 5. und 4. Jahrtausend vor. Auch wurden dünne Bronzeplatten in steinerne oder gegossene Hohlformen gepreßt, um die gewünschte Modellierung zu erhalten. In den ältesten Gräbern von Mykenä sind große Kessel gefunden worden, die aus mehreren Bronzeblechen zusammengenietet sind. Als Meisterwerke jener Technik gelten mit Recht jene Greifenköpfe in Olympia, die aus einem Stück getrieben sind.

Theodoros von Samos, der neben seinem Landsmanne Rhoikos der berühmteste Erzgießer der frühgriechischen Kunst war, soll die Metalldrehbank erfunden haben. Wie man mit Hilfe der hölzernen Drehscheibe Tongefäße verhältnismäßig schnell und ebenmäßig bilden kann, erlaubt die aus gehärtetem Metall nicht nur die rasche Herstellung von kreisförmigen Scheiben für stehende und Handspiegel, sondern auch die Anfertigung von dünnwandigen Bronzegefäßen, wie sie bisher nur mit einem viel größeren Aufwand von Mühe getrieben worden waren. —

Ungleich wichtiger aber für alle späteren Epochen sollte der Bronzeguß werden. Das bis zur Tropfflüssigkeit erhitzte Erz wird in eine Hohlform gegossen, in der es erstarrt, und die gewünschte (Positiv-)Form ist gewonnen. Die allerfrühesten Güsse sind massiv, so daß bei Gefäßen die Höhlung danach auszubohren war. Die Erfindung der Kernform, die diese gleich beim Guß erzeugte, war ein erster, überaus wichtiger Fortschritt. Metallstifte, die nicht von dem einströmenden, heißen Erz vernichtet werden, verbinden die äußere Hohlform mit dem Kern. Die Entfernung der beiden voneinander bestimmt die Dicke des zu gießenden Geräts. Statuetten pflegte man viel länger als jene voll zu gießen, bei kleinem Maßstab, wo die Ersparnis des Metalls nicht ins Gewicht fällt, ist es heute noch der Fall. Die ältesten Güsse sind mit verlorener Form

hergestellt, ein Verfahren, dessen Vorzüge noch in der Gegenwart anerkannt werden; und wenn auch das Modell verloren geht, und nur ein einziger Guß hergestellt werden kann, wird es noch jetzt mitunter angewandt. Das Wachsmodell, das voll oder über einem Kern gearbeitet ist, wird von feinem Formsand und weiter außen einem Gipsmantel umhüllt. Je nach Größe und Form des zu gießenden Stückes werden eine oder mehrere Öffnungen für den Einguß des Metalls und schmale Luftschächte (Pfeifen) in die Hohlform gebohrt; das Wachs wird ausgeschmolzen und das heiße Metall darf in die Einflußröhren strömen. Ist es erkaltet, wird die Mantelform zerbrochen, und es bedarf zur Vollendung nur noch der reinigenden Nacharbeit.

Der Wunsch, aus einer Hohlform mehrere Güsse zu gewinnen, führte zur Erfindung der Stückform, das heißt eines Mantels, dessen Teile sich auseinandernehmen und ohne Schwierigkeiten wieder zusammensetzen lassen. Durch eine zweite, anders geteilte, äußere Hülle erhält die Stückform den notwendigen Halt. Größere Bildwerke hat man auch häufig in Teilen gegossen und diese dann vernietet oder miteinander verlötet. Bei Statuetten dürfte solch Verfahren nur ausnahmsweise angewandt worden sein, bei Geräten kommt es seit der Antike oftmals vor.

Die verbindenden, dünnen Stege zwischen dem Kern und der Außenform und die leichten Erhebungen, die sich an den Luftpfeifen beim Guß zu bilden pflegen, müssen nach demselben entfernt werden; auch andere ungewollte Rauhigkeiten werden nun geglättet, und die Modellierung muß, wo es nötig erscheint, durch scharfe Instrumente verfeinert werden. War das Modell sorgfältig durchgebildet und ist der Guß in allen Teilen gelungen, ist diese Nacharbeit verhältnismäßig klein, und der gewissenhafte Künstler wird sie ungern Gehilfen überlassen.

Einer prächtigen Wirkung zuliebe hat man von jeher öfters Bronzewerke ganz oder teilweise vergoldet. Das 18. Jahrhundert brachte es in der feinen Abtönung dieser glänzenden Oberfläche zu einer virtuosen Meisterschaft, die heute nur ganz ausnahmsweise bei Schmucksachen erreicht wird, aber zu jener Zeit auch bei Ge-

räten, bei der Verzierung von Möbeln, ja an großen Gittern vorgekommen ist.

Die Tauschierung, das Einhämmern silberner und goldner Stäbchen und Plättchen in flache Vertiefungen kommt schon im Altertum vor. Seit dem Mittelalter ist es nur in der islamischen Kulturwelt und bei der von ihr abhängigen Kleinkunst anzutreffen. Die Niello-Arbeit endlich — ein Aufschmelzen pulverisierten Silberschwefels — ist gleichfalls im hellenistischen Zeitalter aufgekommen; so ward bei spätägyptischen Statuetten das Weiße im Auge hierdurch zum Ausdruck gebracht. Die Goldschmiede des Mittelalters haben auf dieser Technik fußend farbige Glasflüsse zur Dekoration verwendet und das Email (smaltum) zu überaus prächtigen Wirkungen an Metallgeräten ausgenutzt.

Antike Bronzen sind oft durch eine wundervolle Patina ausgezeichnet, die im Lauf der Jahrhunderte als schützender Edelrost entstand. Je nach der chemischen Einwirkung variiert die Tönung zwischen einem warmen Dunkelgrün und kälteren helleren Schattierungen bis zu lichtem Blau; bei einer ganz ebenmäßigen Oberfläche wirkt sie mitunter wie Emaille; so bei dem kleinen Blitze schleudernden Zeus im Berliner Antiquarium. Eine künstlich hergestellte Patina scheint man bis zum Mittelalter nicht gekannt zu haben. Seit der Frührenaissance ist ein schwarzer Lack als dunkeltönender Überzug nachzuweisen, und bald danach mag auch die Patinierung durch chemische Einwirkung aufgekommen sein. Wo der schwarze Lack abgegriffen ward, hat sich bei Erzarbeiten des 15. und 16. Jahrhunderts eine bräunliche Färbung gebildet. Feine, gleichmäßige Patina entwickelt sich nur auf Bronzen mit sorgfältig bearbeiteter Oberfläche; ihre Farbe ist durch die Zusammensetzung des Metalls bedingt und durch die Art der chemischen Einwirkung. Bis heute ist es nicht gelungen, in einem abgekürzten Verfahren mit Hilfe von Säuren jene Schönheit der natürlichen Patina zu erzeugen, die durch die langsame Einwirkung der Kohlensäure in der Luft auf der Haut des Erzes entsteht.

Geschichte der Kleinkunst in Bronze.

Das Altertum.

Ein Zeitalter der Menschheitsgeschichte ist nach der Bronze benannt. Sie folgt der Steinzeit und wird von jener Epoche abgeschlossen, in der man die Bearbeitung des härteren Eisens erlernte. Der Bronzetechnik ist in den allermeisten Ländern eine Benutzung des reinen Kupfers vorausgegangen, die man Kupfer- und Kupfersteinzeit zu nennen pflegt. Nur in einzelnen bronzearmen Gegenden, wie in Mittelafrika, war das Eisen vor der Bronze im Gebrauch. Jene Stämme, die das Kupfer und seine Mischungen früh meistern lernten und die — nicht zufällig — gut gelegene, fruchtbare Gegenden bewohnten, verdanken diesem Können manche wichtige Kulturförderung; und deshalb hat man die der Bronzezeit teilhaftig gewordenen Völker als eine Art Kulturadel angesprochen. Die Völker der Erde haben diese Kulturabschnitte nicht in den nämlichen Jahrhunderten durchlebt; und wo die frühesten Bronzen gefertigt wurden, ist von der Forschung noch nicht einstimmig festgestellt. Einzelne Gelehrte haben sich für die erzreiche Gegend zwischen Altai und Ural ausgesprochen. Doch sind die ältesten Kunstwerke unter den heute bekannten nicht in Zentralasien, sondern in den Ländern des Nils gefunden worden. Auf jeden Fall blieb überall neben dem Eisen, dessen Benutzung man aus Metallnot bei zunehmender Bevölkerungsdichtigkeit erklärt, die Bronze ein geschätztes Material. Man lernte es mehr und mehr, sie in künstlerische Form zu bringen; und da es sich in diesem Zusammenhang nicht um historisch wichtige Bronzearbeiten, sondern um Kunstwerke handelt, wird von Erzeugnissen der Bronzezeit nur ganz vereinzelt die Rede sein.

Ägypten und Vorderasien.

Keines Landes Kunst ist durch zwei Jahrtausende hindurch sich so gleich geblieben, hat so streng seine Eigenheit bewahrt, wie die Ägyptens. Wohl sind die figürlichen Darstellungen um 500 v. Chr. anders als die im dritten Jahrtausend entstandenen. Aber gelassene Ruhe und ernste Monumentalität ist allen gemeinsam; und ebenso stark sprechen sie aus den überlebensgroßen Steingestalten von Göttern und Herrschern, wie aus den feindurchgebildeten Bronzestatuetten, aus Handspiegeln und Kultgefäßen.

Abb. 1. Ägyptisch, ca. 1900 v. Chr. Bildnis-Statuette. ⅔. Berlin, Ägyptisches Museum.

Aus der Frühzeit sind einfache kupferne Gefäße auf uns gekommen und aus der Epoche um 2000 eine Anzahl Statuetten, die ältesten Vollgüsse in Kupfer. Von ihnen sei das Bildnis eines Mannes als charakteristisches Werk dieser Stilstufe hervorgehoben (Abb. 1.).

Man beachte die ruhige Frontalstellung des Schreitens, den steifen, mit Schrift bedeckten Schurz, der den Unterkörper verhüllt und die Beine als Einheit zusammenfaßt, wie die Ausdeutung persönlicher Eigenart. — Sechshundert Jahre jünger ist der früheste, heute bekannte Hohlguß der figürlichen Bildnerei, die Totenstatuette Ramses II. aus seinem Grabe, wie das oben geschilderte Porträt im Besitz des Ägyptischen Museums in Berlin. Trotz leichter Beschädigung läßt sie die feine Ziselierung an Kopf und Tracht, Ausdruck und Einzelformen des Körpers erkennen. — Freier, doch auch gebunden durch die symmetrische Haltung erscheint die kleine überaus reizvolle Statuette eines Lesenden, die nach 600 entstanden ist (Abb. 2). Sie ist das Idealbildnis des Imhotep, eines ägyptischen Weisen, der um 3000 v. Chr. lebte und als der Schutzheilige der Schreiber verehrt wurde. — In jener Epoche der ägyptischen Spätzeit pflegte man die Statuetten von Göttern und heiligen Tieren in großer Anzahl als Weihegaben im Tempel aufzustellen. Viele waren mit einem kurzen Gebet versehen und die sorgfältiger gearbeiteten waren leicht vergoldet oder reich mit andersfarbigen Metallen ausgelegt;

Abb. 2. Ägyptisch, nach 600 v. Chr. Der lesende Imhotep. ⅔
Berlin, Ägyptisches Museum.

eine besonders schöne Statuette mit solcher Verzierung ist die der Takuschit im Museum von Athen.

Neben dem Menschen ist das Tier häufig im Nilland verbildlicht worden. Manches von ihnen galt als der heilige Vertreter einer Gottheit; ja diese wurde in seiner Gestalt oder mit menschlichem Körper und einem Tierkopf verbildlicht. Die starke unmittelbare Wirkung, die solche Darstellungen trotz ihrer kühnen Phantastik noch auf uns Heutige auszuüben vermögen, beruht in der Art, wie die Ägypter das Tier gesehen und begriffen haben. Neben einem erstaunlichen Realismus, der gelegentlich auch eine genrehafte Schilderung wagt (man beachte die Katzenfamilien im Berliner Museum), verstand man es dem Nilpferd, der Katze, dem Schakal, ja der Ratte etwas Geheimnisvolles, Übersinnliches im Ausdruck zu geben, ohne daß der Eigenheit des Tieres Gewalt angetan wäre (Abb. 3). Auch zu dekorativem Schmuck sind Tierformen verwendet worden, so hat der prächtige, mit bunten Glasflüssen verzierte Kopf eines Ziegenbocks einst das Vorderteil eines Tempelschiffs geschmückt (Abb. 4).

Abb. 3. Ägyptisch, nach 700 v. Chr. Katze. ½
Berlin, Ägyptisches Museum.

Von den verschiedenartigen Geräten der Spätzeit sei hier nur auf die merkwürdig geformten kleinen Eimer hingewiesen, die bei

Totenspenden im Tempel verwendet wurden (Abb. 5); und unter den Bronzen, die profanen Zwecken dienten, müssen die Spiegel hervorgehoben werden (Abb. 6), nicht nur weil sie die Ahnen und Vorbilder der bekannteren in Griechenland sind (Abb. 12), sondern ebensosehr um ihrer eigenen, strengen Schönheit willen.

Abb. 4. Ägyptisch, nach 700 v. Chr. Kopf eines Ziegenbocks. $^1/_5$
Berlin, Ägyptisches Museum.

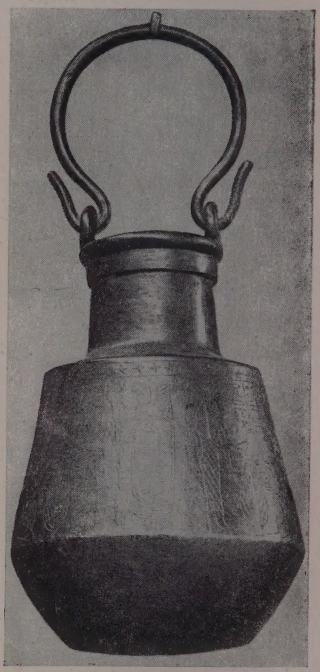


Abb. 5. Ägyptisch, nach 700 v. Chr. Eimer für Totenspenden. $^1/_5$
Berlin, Ägyptisches Museum.

Sind ägyptische Bronzen nicht allzuhäufig in Privatsammlungen anzutreffen, so dürften die vorderasiatischer Herkunft nur in größeren Museen — so in Berlin, Paris und London — zu studieren sein. Als Arbeiten des dritten vorchristlichen Jahrtausends seien die in Kupfer getriebenen Tierköpfe aus Tello genannt, die freilich

nach Auffassung und Formgestaltung sich nicht mit dem kraftvollen Naturalismus und der strengen Großartigkeit ägyptischer Tier-

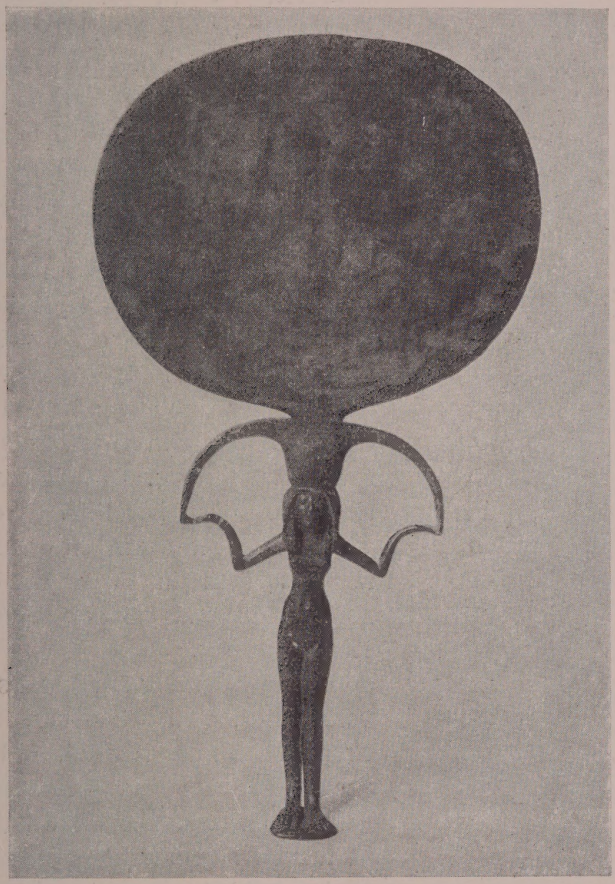


Abb. 6. Ägyptisch, um 1450 v. Chr. Spiegel mit vergoldeter Scheibe. ⅓. Berlin, Ägyptisches Museum.

interpretationen messen können. In den Ruinen der alten babylonischen Residenz und anderen Fundstätten des Zweiströmelandes sind bronzene Geräte, wie Lampen, Schalen, dazu Waffen und

einige Bronzestatuetten zutage gekommen, so zierliche Korbträgerinnen mit beschriftetem Schurz, Greifen und andere Menschen- und Tiergestalten, von denen einige die Verzierung von Möbeln (dem Herrscherthron) bildeten. Eine kühn konzipierte Männergestalt vom Ende des zweiten Jahrtausends wird unter der Kleinkunst der Vorderasiatischen Sammlung in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum) besonders geschätzt (Abb. 7). Sie soll aus der Gegend von Sidon stammen, das damals vorwiegend unter hetitischem Einfluß stand, und eine Verbildlichung des hetitischen Sonnengottes sein. Heute fehlt ihr der einzeln gearbeitete Helm, einer der beweglich angesetzten Arme, sowie der Überzug aus Goldblech, der sie einst ganz bedeckte. Trotzdem wirkt sie nicht eigentlich fragmentarisch, sondern in ihrer draufgängerischen Kraft als starke, eigenartige Kunstäußerung.

Abb. 7. Ende des 2. Jahrtausends v. Chr. Hettitischer Sonnengott. ⅔. Berlin, Vorderasiatische Abteilung.

In der assyrischen Kunst des ersten vorchristlichen Jahrtausends, so in Bronzeschalen aus Nimrud, sind ägyptische Einflüsse unverkennbar. In Sargons Palast zu Chorsabad fand man Statuetten liegender Löwen mit einem Ring am Rücken (heute im Louvre zu Paris). Es sind Gewichte, die man ja auch später in Hellas und Rom gern als merkwürdige Figuren gestaltet hat.

Wie eigenartig andere Geräte auch älterer Zeit gebildet wurden, beweist endlich die kleine assyrische Glocke aus der Zeit Assurnasirpals im Berliner Museum (Abb. 8), deren zylindrischer

Körper mit Tierdämonen, Schildkröten und Eidechsen, die Figuren trugen, in erhabener Arbeit geschmückt ist, während die

Abb. 8. Assyrisch, 9. Jahrh. v. Chr. Glocke. $\frac{2}{3}$
Berlin, Vorderasiatische Abteilung.

Enden des Henkels und der Klöppel als Schlangenköpfe gebildet sind. Es ist, sieht man von kleinen Schellen ab, die älteste heute bekannte Glocke.

Griechenland, Rom und Etrurien.

Im Gegensatz zu Ägypten, zum Römerreich und zu den großen Staaten der christlichen Ära ist Griechenland nur bedingt und eine kurze Zeit hindurch eine Weltmacht gewesen. Aber als es seine politische Bedeutung verlor, eroberte seine Kultur die Welt. Es ist unmöglich auszudenken, wie sich die geistige Entwicklung fast aller jüngeren Kulturnationen gestaltet hätte, ohne das Erbe des kleinen hellenischen Volkes. Eine wichtige Rolle bei seiner Verbreitung hat ohne Zweifel die Kleinkunst gespielt. Sie ward schon von den Römern in entlegene Provinzen mitgenommen, weil sie sehr viel müheloser zu transportieren war, als lebensgroße Marmorstatuen. — Neben ihrem künstlerischen Wert besitzen die antiken Statuetten kunsthistorische Bedeutung, denn die Komposition manches verlorenen monumentalen Meisterwerkes blieb nur in einer kleinen Bronzewiederholung erhalten; oder die Ergänzung eines Torsos ist nur durch sie ermöglicht worden. — Am zahlreichsten sind natürlich Denkmäler der hellenistischen unb römischen Zeit; nicht nur weil in Pompeji und seinen Nachbarstädten eine fast unübersehbare Fülle künstlerisch schönen Gewerbes und statuarischer Kleinkunst erhalten blieb. Aber auch aus archaischer Zeit, aus dem 5. und 4. Jahrhundert sind Figuren und Geräte in stattlicher Zahl und reicher Mannigfaltigkeit in allen größeren Museen, so in Neapel, Berlin, Paris, London, Neuyork und anderen Orten, anzutreffen. Auch einzelne Privatsammlungen haben ausgezeichnete, oder mindestens charakteristische Beispiele griechischer Kleinkunst aus allen Epochen zusammentragen können.

In seinen Anfängen war Hellas, seine Kunst und sein Gewerbe durchaus abhängig vom Orient, wenn auch die griechischen Schriftsteller der Blütezeit nur die jüngeren, ihrem inneren Wesen nach griechischen Denkmäler als Heimatkunst anerkennen. Von den Kupfergefäßen aus Mykenä war schon die Rede.[1]) Interessanter sind die jüngeren Dolchklingen gleicher Herkunft, auf denen mit farbigen Metalleinlagen Löwenjagden und Wasservögel, von größeren

[1]) Vgl. S. 13.

Tieren verfolgt, verbildlicht sind. Sie verraten unmittelbaren Zusammenhang mit ägyptischer Kunst aus der Zeit Amenophis IV. (1375—1357). Doch bedeutet das nicht sklavische Nachahmung. Schon hier fällt die naive Naturbeobachtung und die Freiheit des bildlichen Ausdrucks neben der gehalteneren Schilderungsweise des Nillandes auf. Auch Rhoykos und Theodoros von Samos,[1]) die in Griechenland als die Erfinder des Hohlgusses in Bronze galten, sind in Wahrheit in dieser Technik noch die Schüler des ältesten Kulturzentrums gewesen.

Abb. 9. Griechisch, 6. Jahrh. v. Chr. Diskuswerfer. ⅔ Berlin, Antiquarium.

Im letzten Viertel des 6. Jahrhunderts beginnt dann die Blütezeit der hellenischen Erzbildnerei. Als ihre Wiege gilt der Peloponnes. Auf Hageladas von Argos und Pythagoras, dem in Unteritalien schaffenden Samier, folgten Myron, Phidias und Polyklet, die führenden Meister des 5. Jahrhunderts. Von ihren großen Statuen und Gruppen kann hier nicht die Rede sein, sowenig wie von den jüngeren des Praxiteles und Lysippos; doch zur Vervollkommnung der Bronzetechnik hat ihre Arbeit ein Wesentliches beigetragen.

Die Funde aus ältester Zeit, primitive Votivstatuetten aus Metallblech zusammengebogen, die bei den Ausgrabungen größerer Kultstätten zahlreich zutage kamen, seien nur flüchtig erwähnt. Mehr

[1]) Vgl. S. 13.

Interesse verdienen die Vollgußstatuetten der reif-archaischen Epoche. Als guter Repräsentant erscheint der kleine Diskuswerfer (Abb. 9). Die schlanken, breitschultrigen Proportionen entsprechen dem Geschmack der Zeit; mehr überrascht die naive, so ausdrucksvolle Verbildlichung momentaner Bewegung; und dieses gilt ebenso

Abb. 10. Griechisch, 6. Jahrh. v. Chr. Springender Ziegenbock. ⅔. Berlin, Antiquarium.

von der Figur eines springenden Ziegenbocks aus Dodona (Abb. 10), der als Schmuck eines Gefäßes diente. Mit einfachsten Mitteln ist das Motiv zu sprechendem Ausdruck gebracht. Beide Arbeiten sind nicht Mittelgut, sondern besonders schöne Werke frühgriechischen Stils.

Entscheidend war es für die bildende Kunst jener Jahrhunderte, daß die Hellenen die entscheidenden Ausdrucksfaktoren für jede Form und jede Bewegung von jeher aufs klarste, scheinbar

selbstverständlich, erkannten und wiederzugeben verstanden, und daß sie außerdem ein Feingefühl für Harmonie und Rhythmus besaßen, das im Tempelbau, in der Statue und im einfachsten Gebrauchsgegenstand in gleicher Weise zur Erscheinung kommt. Zur Zeit eines Winckelmann und seiner Nachfolger hat man das raffinierte Können und die stark bewegte Kompositionsweise der hellenistischen Epoche am meisten geschätzt; zumal die wichtigen Denkmäler jener Zeit damals am besten gekannt waren. Heute wertet man die strengere Kunst des 5. Jahrhunderts höher; und mancher Kunstliebhaber wird die anmutig-ernste Gestalt der Spinnerin (Abb. 11) mit noch größerer Freude betrachten als die berühmte Gruppe des Theseus und Minotaurus (Abb. 15). Die ältere Arbeit, ein Vollguß mit schöner, olivgrüner Patina, dürfte um 450 im Peloponnes entstanden sein. Die leichte Zersetzung der Oberfläche an einigen Stellen stört nicht

Abb. 11. Griechisch. 5. Jahrh. v. Chr. Spinnerin. $^3/_5$. Berlin, Antiquarium.

den Gesamteindruck. Die Linke der jungen Frau hielt einst den Rocken; von ihm ging der Faden durch die rechte Hand, um in

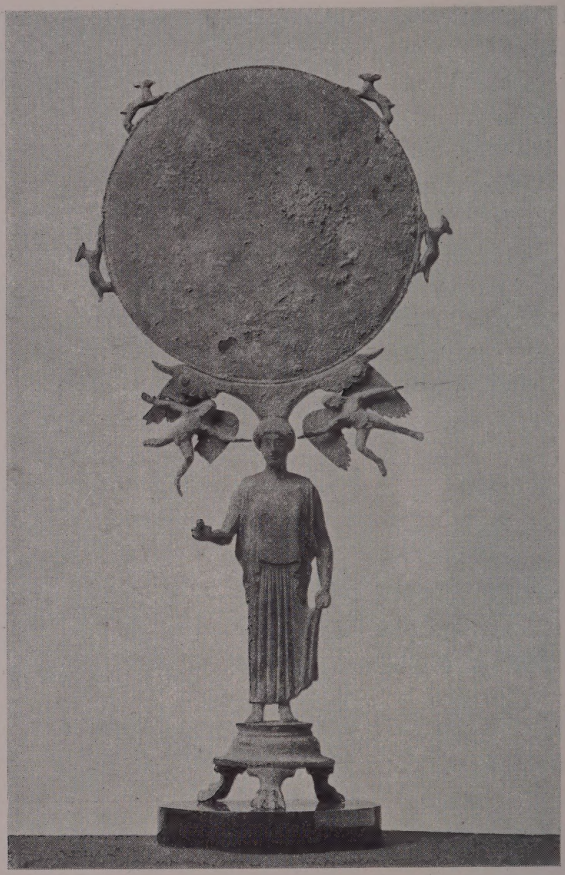


Abb. 12. 5. Jahrh. v. Chr. Standspiegel aus Korinth. ⅓
Berlin, Antiquarium.

der herabhängenden Spindel zu enden. Ein schlichtes Motiv ist hier zum Kunstwerk von edelstem Rhythmus geworden.

Von ähnlichem Stil und aus der nämlichen Epoche sind einige

Handspiegel, bei denen Venus, oft von Genien umflattert, die Scheibe trägt; der Rand derselben ist häufig mit kleinen Tieren besetzt, um die glatte Kreislinie zu beleben (Abb. 12). Im Gegensatz zu ägyptischen Handspiegeln (Abb. 6) ist bei den griechischen die bekleidete Gestalt die Regel; sie wirkt schwerer und geschlossener als die nackte; und das ist nötig, da sie in stärkerem Maße beim Standspiegel, zum mindesten für den Eindruck, die Scheibe trägt. Zudem wird Venus in dieser Zeit noch nicht als die dem Meer oder dem Bade entsteigende, als das Symbol weicher Anmut, deren schönster Besitz der eigene Körper ist, geschildert. — Auch hier ist das ägyptische Exemplar strenger in der Linienführung, und durch diese ernste Geschlossenheit von eigenem Reiz. Der malerische Stil, mit dem sich fast immer ein ausgeprägter Naturalismus verbindet, beginnt in der zweiten Hälfte des 5. vorchristlichen Jahrhunderts seinen Siegeslauf; aber er ist noch ge-

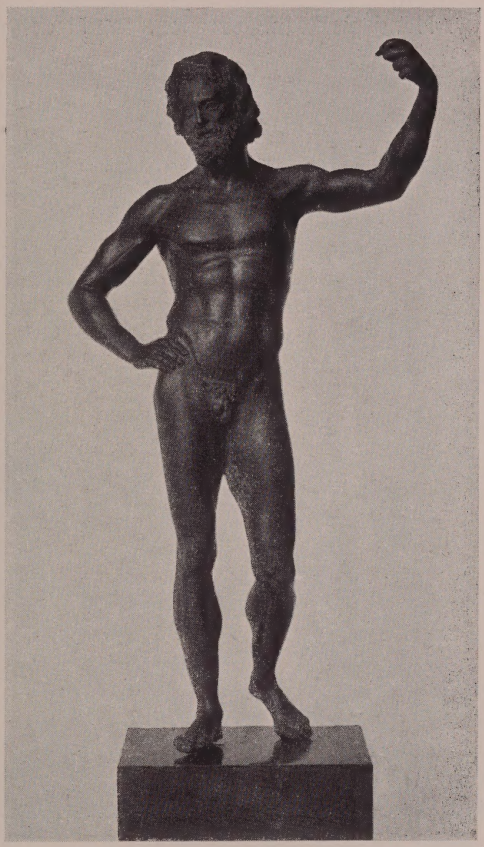


Abb. 13. Griechisch. 4. Jahrh. v. Chr. Poseidon. ⅓. Berlin, Antiquarium.

zügelt durch jene monumentale Schlichtheit, die als das Wesen des Klassischen gilt.

Außer dem feststehenden Spiegel war bei den Griechen auch der Handspiegel in Gebrauch. Bei beiden mußte die polierte Metall-

Abb. 14. Nach Lysippos (?) Alexander der Große.
Neapel, National-Museum.

scheibe die Glasplatte mit Quecksilberunterlage (eine Erfindung späterer Jahrhunderte) ersetzen. Auf der Rückseite ward diese Metallscheibe häufig mit gravierter Zeichnung geschmückt. Viele sind in etrurischen Gräbern gefunden, aber die schönsten sind griechische Arbeit. Badende Frauen, erotische und bacchische

Szenen sind das bevorzugte Thema der Spiegelzeichnungen. Häufig ward die polierte Scheibe durch eine runde Kapsel geschützt und

Abb. 15. Griechisch, 3. Jahrh. v. Chr. Theseus und Minotaurus. $^{5}/_{12}$
Berlin, Antiquarium.

diese selbst mit feinen Reliefs verziert. Herrliche Exemplare sind in Museen zu finden, einzelne sind als Kompositionen berühmter Meister erkannt worden; so gibt eine im Louvre (Collection Piot)

die Aphrodite Pandemos, das einzige Bronzewerk von Skopas, wieder.

Als jüngere Arbeit des 4. Jahrhunderts sei die Statue eines Poseidon aus Dodona im Berliner Antiquarium hier genannt (Abb. 13). Ihre dunkelgrüne, ganz gleichmäßige Patina ist von besonderer Schönheit. Dazu besitzt sie eine überaus feine Durchbildung des Körpers, würdevolle Haltung und weichen Ausdruck. Alles Besonderheiten, die für Meisterwerke aus der Epoche des Lysippos charakteristisch sind. Mit ihm hat man denn auch gute Varianten dieses Typus im Britischen Museum, in der Sammlung Loeb in München und andern Orts in Verbindung gebracht. Dieser Lieblingsbildhauer Alexanders des Großen hatte ja neben kolossalen Statuen und großen Gruppen auch kleinere Arbeiten in Erz geschaffen; so einen ausruhenden Herakles, der — nur einen Fuß hoch — als Tafelaufsatz diente. Ein sinnfälliger Beweis für den Zusammenhang der monumentalen und dekorativen Kunst. Ein kleines Bildnis des Herrschers auf springendem Roß (Abb. 14) aus Herculaneum (jetzt in Neapel) geht vielleicht auf eine Darstellung des Meisters zurück.

Abb. 16. Hellenistisch. Burleske Figur. ⅔ Berlin, Antiquarium.

In der hellenistischen Epoche — den drei letzten Jahrhunderten

v. Chr. — durchdrang griechisches Wesen als Sauerteig die Kultur des Orients und Okzidents, und es konnte selbst nicht unbeeinflußt von solcher Verbindung bleiben. Doch sind in der hellenischen Kunst des 4. Jahrhunderts bereits die Anfänge des neuen Stils zu entdecken. An Stelle der klassischen, milden Strenge trat eine reiche, oft unruhig-kühne Kompositionsweise; momentane Bewegungen, profane Gesten werden verbildlicht und das technische Können wird zu unerhörtem Raffinement gesteigert. Für solche Kunst ist die schöne Gruppe des Theseus und Minotauros aus Aphrodisias am Mäander ebenso charakteristisch wie die ganz andersartige Statuette des „Spießbürgers". Bei der Gruppe (Abb. 15), die auch durch eine schöne hellgrüne Patina ausgezeichnet ist, beachte man die weiche Linienführung, die zarte Modellierung, und — als Tradition wenig älterer

Abb. 17. Römisch, 1. Jahrh. v. Chr. Thronender Jupiter. $^1/_1$. Berlin, Antiquarium.

Kunst — wie scheinbar ohne Anstrengung der Göttersohn das Ungeheuer niederringt.

In Alexandria, der reichen Handelsstadt mit buntem Hafenleben, entstanden zuerst jene burlesken Gestalten von Straßenhändlern, Schauspielern, Bauern und Fischern, in kleinem Maßstab meist in Erz und Marmor, bei denen durch übertreibenden Naturalismus das Charakteristische der Erscheinung zur Komik gesteigert ist. Zu ihnen gehört jener oft abgebildete nubische Straßensänger im Louvre, und stilistisch — wenn nicht der Herkunft nach — auch der kleine „Spießbürger" (Abb. 16). Nicht so kraß wie bei der Mehrzahl alexandrinischer Karikaturen ist in der Berliner Statuette das Abnorme betont, doch wurden auch hier Proportion, Gesichtsausdruck und Haltung zu heiterer Parodie. —

Abb. 18. Gallisch-Römisch. Venus. Chambery, Museum.

Von jeher hatten griechische Künstler in Süditalien Beschäftigung gefunden, und seit dem 6. Jahrhundert läßt sich eine starke Ausfuhr griechischer Kleinkunst nach der apenninischen Halbinsel, besonders nach Etrurien, erweisen. Dann folgte seit der Eroberung von Korinth der massenhafte Abtransport hellenischer Meisterwerke; und wie die römische Republik zog das Kaiserreich viele Künstler aus Athen und andern Städten zu wichtigen Aufgaben heran. Die Fiktion einer Fortsetzung griechischer Meisterkunst im Mittelpunkt des neuen Weltreichs schien so am leichtesten er-

Abb. 19. Rom, ca. 260 v. Chr. Cista Ficoroni.
Rom, Museo Kircheriano.

reicht. So bildete Apollonius für den neuen Kapitolinischen Tempel zu Rom im ersten vorchristlichen Jahrhundert die Statue des Zeus in Gold und Elfenbein, demselben Material, aus dem einstens

Phidias und Polyklet Kultbilder für Athen, Olympia und Argos geschaffen hatten. Und ebenso schloß sich die Komposition des Kapitolinischen Zeus in freier Art älteren Vorbildern an. Bronzestatuetten im Louvre und im Berliner Museum geben als kleine, gute Nachbildungen eine Vorstellung von dem römischen Werk (Abb. 17). — Eine jüngere Schöpfung aus dem römischen Gallien (Abb. 18) läßt den glücklichen Einfluß einer starken künstlerischen Tradition bis weit in die römische Kaiserzeit und selbst in einer fernen Provinz erkennen. Überraschend ist auch der unbekümmerte Naturalismus in dieser Venus-Interpretation, wenn man ältere Darstellungen oder die kühlen Formen eines Giovanni da Bologna (Abb. 49) vergleicht. —

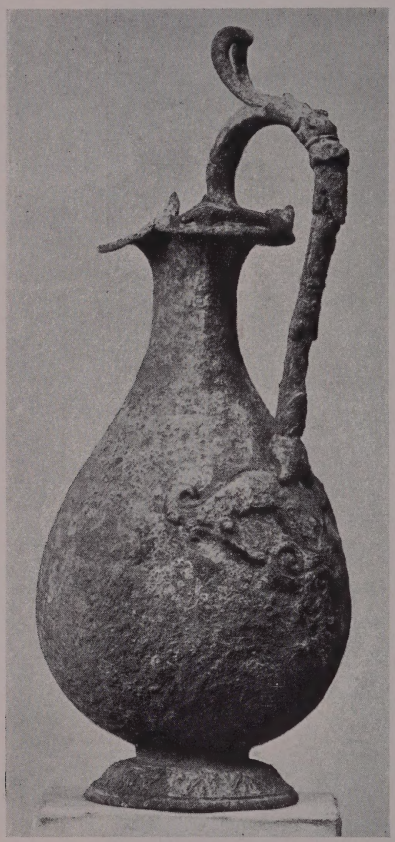


Abb. 20. Griechisch, 4. Jahrh. Kleine Kanne. ⅔. Berlin, Antiquarium.

Wie bei figürlichen Schöpfungen ist es nicht leicht beim bronzenen Gerät zwischen griechischen und italischen Arbeiten zu unterscheiden; zumal auch hier keineswegs immer der Fundort die Nationalität des Erzeugers sicherstellt. — Von etruskischen Spiegeln und ihren hellenischen Vorbildern war schon die Rede. Die gravierte Zeichnung ist bei den italienischen nicht so fein wie bei den griechischen, obwohl solche Verzierungsweise eine besondere Lieb-

haberei der italischen Völker war. Sie findet sich auch stets an den Zisten, zylinderförmigen Toilettenkasten, die nach ihrer berühmtesten Fundstätte, dem heutigen Palestrina, die pränestinischen genannt werden. Aus der sabinischen Bergstadt stammt auch die Zista Ficoroni im Kircherschen Museum zu Rom (Abb. 19). Die schöne Darstellung der Argonautensage ist als griechische Komposition erkannt worden; aber wie unorganisch ist die Anfügung der Löwenfüße, die nach oben in ausgeschnittene figürliche Reliefs übergehen, und wie grob sind sie und die Drei-Figuren-Gruppe, die als Griff des konvexen Deckels dienen, ausgeführt und dem Ganzen angefügt! Noch deutlicher als in der Gravierung verrät sich hier der lateinische Arbeiter.

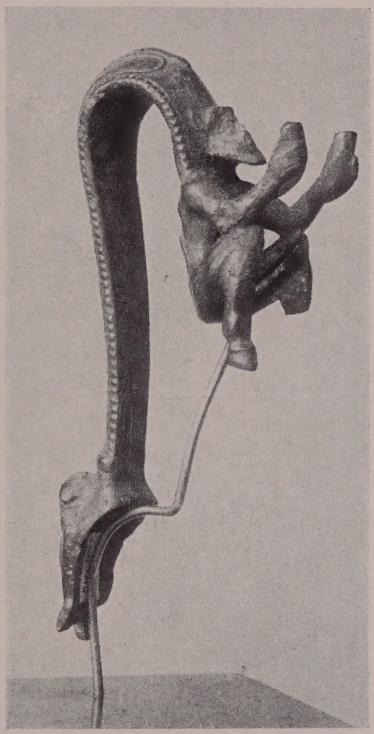


Abb. 21. Griechisch, 4. Jahrh. Henkel einer Kanne. ⅔
Berlin, Antiquarium.

Auch die Griechen pflegten gegossene Henkel, mitunter auch andern Schmuck an ihre getriebenen Gefäße zu löten. Aber hier ist die Komposition meist so harmonisch, daß die Henkel die Schönheit der Krüge und Schalen steigern (Abb. 20). Mancherlei einzelne Henkel sind auf uns gekommen, da sie, stabiler als das dünnwandige Gefäß, der Zeiten Unbill eher widerstehen konnten. Ihre Form läßt in jedem Fall erkennen, ob es sich beim Gebrauch mehr um ein Heben, ein Ausgießen oder andere Bewegungen handelte. Figürlicher Schmuck

wird dem Schwung des Henkels und des Gefäßes harmonisch angeglichen. So bildeten die Statuetten eines sitzenden Silens und eines kauernden Knaben an einem Griff aus Dodona (Abb. 21 und 22) den passenden Anschluß an die Wandung einer bauchigen Kanne.

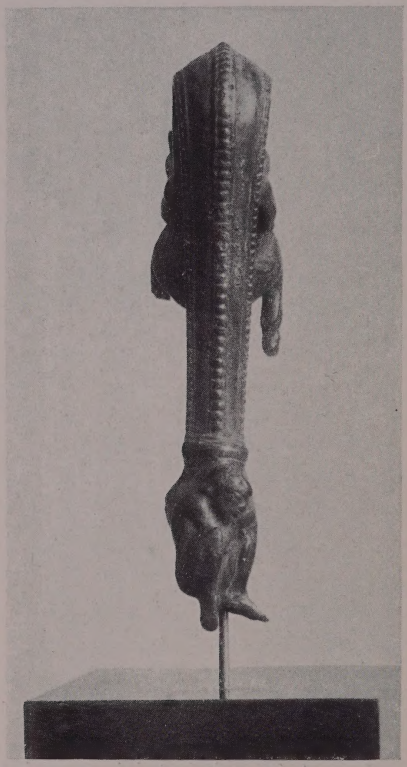


Abb. 22. Griechisch, 4. Jahrh. Henkel einer Kanne. ⅔. Berlin, Antiquarium.

Ähnliche Vorzüge sind den Strigillae eigen, gebogenen Instrumenten mit langen, löffelartigen Enden, mit denen sich die Wettkämpfer vom Salböl, vom Schweiß und Staube der Arena befreiten. Der Griff ist oft durch kleine Figuren verziert, die sich bequem in die Hand schmiegen und in schönem Rhythmus dem Schwung des Gerätes angeglichen sind.

Häufig haben Statuetten oder kleine Köpfe aus Bronze — mit einem Ring versehen — als Gewichte gedient. Die gut erhaltene Schnellwage aus Pergamon (Abb. 23) mit zwei gebogenen Haken zum Aufhängen und zwei entsprechenden Gewichtsskalen läßt ihren Gebrauch deutlich erkennen. Die mit einem Diadem geschmückte, thronende kleine Gestalt stellt Kaiser Konstantin dar; so ergibt sich aus dem Gewicht die Entstehungszeit.

Als die in der frühgriechischen Zeit gebräuchlichen Kerzen und Fackeln mehr und mehr von der Öllampe verdrängt wurden, ist

dieser kleine Lichtspender bald in verschiedenartigen Formen in gebranntem Ton und Erz gebildet worden. Manche von ihnen wurden die Vorbilder für die altchristlichen, zumal sie in Rom mitunter in denselben Werkstätten entstanden. Viele von ihnen sind auch im Zeitalter der Renaissance in Rom und Oberitalien nachge-

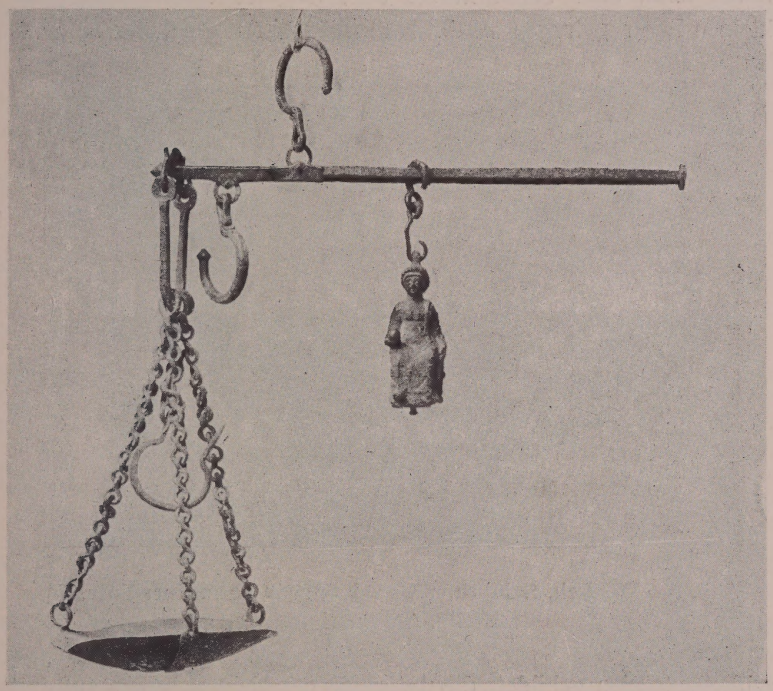


Abb. 23. 4. Jahrh. n. Chr. Wage aus Pergamon. $^1/_5$
Berlin, Antiquarium.

bildet worden, die sinngemäßen, flachen, oben geschlossenen Schalen mit Handgriff und Tülle für den Docht, wie auch jene phantastischen Gebilde, in Gestalt ganzer Figuren, einzelner Füße oder Tiere. Bei der Ente, einer guten römischen Arbeit des ersten nachchristlichen Jahrhunderts, beachte man, wie zweckmäßig der Hals als Griff und das Körperende als Tülle gestaltet sind; und dabei läßt die

amüsante Interpretation des Vogels zunächst vergessen, daß es sich hier um einen Gebrauchsgegenstand handelt (Abb. 24).

So verschiedenartig wie die antiken Lampen sind ihre Träger, die Kandelaber. Als ihre Ahnen dürfen die oft etwas schwerfälligen Kerzenhalter gelten, die wie eine streng stilisierte Pflanze gebildet sind, oder deren kurzer oder längerer Schaft von einer kleinen Figur getragen wird. Die schönsten Kandelaber sind als

Abb. 24. Römisch, 1. Jahrh. n. Chr. Lampe in Form einer Ente. $\frac{2}{3}$
Berlin, Antiquarium.

schlanke Säulen gebildet, die unterhalb des kleinen Tellers auf drei feingeschwungenen Füßen — oft Löwenpranken — ruhen, während ein blütenartiges Kapitäl den Ausklang nach oben und die Standfläche für die Lampe bildet (Abb. 25). Als Übergang zum malerisch-naturalistischen Stil erscheint die Anbringung von kleinen Tieren, die an dem baumartigen Schaft emporklettern und am oberen Rande sitzen. Zu den freiesten Bildungen gehört ein in Pompeji gefundener bronzener Baum, an dessen knorrigen Zweigen mehrere Lampen aufgehängt waren. Ebenso bekannt ist durch moderne Reproduktionen die Gestalt eines tanzenden Satyrs gleicher

Herkunft, der in der erhobenen Hand eine Lampe oder Schale trug. Diese genrehaften Lichtträger sind niedriger als die Säulenkandelaber und dürften auf Tischen, nicht auf dem Boden gestanden haben.

Daneben wären jene schlanken, schlichten Träger zu erwähnen, die zum Aufhängen von Löffeln dienten. Auch Pfannen, Töpfe und die mancherlei andern Küchengeräte in Bronze sind fast immer durch schöne, zweckentsprechende Form und sorgfältige Arbeit ausgezeichnet. So ist bei antiken Sieben die Anordnung der Löcher in aparten Kreis- und Sternmustern ein natürlicher, sinngemäßer Schmuck.

In Priene, dem kleinasiatischen Pompeji der hellenistischen Zeit, wie in den jüngeren Städten am Vesuv hat man auch Möbel aus Bronze und Erzschmuck von solchen gefunden. Auch hier, bei Bänken, Ruhebetten, Tischen und Sesseln sind mitunter figürliche Formen, Menschen- und Tierköpfe aufs glücklichste dem Linienfluß des Ganzen angepaßt.

Der Wasserausfluß — und wie viele Brunnen besaß man einst in Hellas und Italien — waren stets mit Masken aus Stein oder aus Bronze eingefaßt. Die Stärke des Wasserstrahls bestimmte das Motiv. Neben wasserspeienden Löwenköpfen kommen solche von Tigern, von Widdern und Satyrn am häufigsten vor.

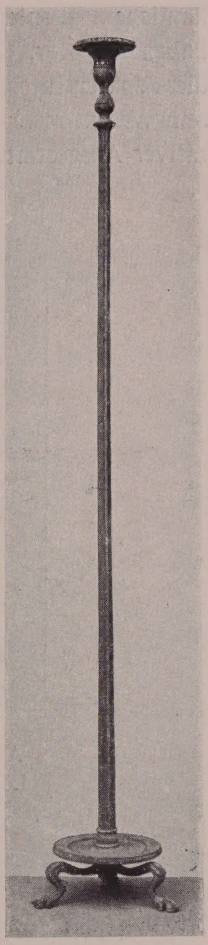


Abb. 25. Griechischer Kandelaber. $^1/_{10}$. Berlin, Antiquarium.

Ihnen reihen sich jene prächtigen Medusen- und Tiermasken im Nationalmuseum zu Rom an, die das sogenannte Schiff des Tiberius, wohl eine Art prächtigen Floßes oder schwimmenden Uferbaues schmückten und zugleich zum Befestigen von Stricken oder

ähnlichem dienten (Abb. 26). — Auf sehr verschiedene Weise haben Ägypter, Griechen und Römer das Tier verbildlicht; auch diese späten Interpretationen offenbaren wirkliches Verständnis für sein Wesen, mehr freilich noch die Freude des Künstlers an dekorativer Ausgestaltung großartig-prächtiger Formen.

Abb. 26. Römisch, 1. Jahrh. n. Chr.
Löwenkopf vom „Schiff des Tiberius".
Rom, Museo Nazionale.

Christliche Antike.

Die Weltgeschichte sieht in der Völkerwanderung die Grenze zwischen Altertum und Mittelalter. Die Kunstwissenschaft hingegen pflegt die antik-heidnische und die christliche Kunst als solche großen Gegensätze zu unterscheiden. Doch haben einzelne Forscher längst darauf hingewiesen, daß sich die ältesten christlichen Kunstwerke nur durch ihren gedanklichen Inhalt, d. h. ihr Darstellungsthema von der offiziösen Kunst des Römerreichs unterschieden. Von ihr entlehnten sie zunächst die Formen, und

erst allmählich trat nach Generationen ein Stilwechsel ein. Ein solcher aber muß von dem Kunsthistoriker als entscheidende Zäsur angesehen werden.

Abb. 27. Altchristlich, Ende des 4. Jahrh. Petrus. $^1/_1$
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Die Römer haben manche Bronzestatuetten um ihrer selbst willen geschaffen. Neben Votivgeschenken für den Tempel, wie sie schon aus frühgriechischer Zeit erhalten sind, bildeten sie kleine Abbilder der Laren (Hausgötter) für ihr Haus und allerlei heroische und genrehafte Motive, dies und den Gartenhof zu schmücken. Für die alt-

christliche Kunst fielen solche Aufgaben fort, die wenigen Bronzestatuetten, die auf uns kamen, haben zweifellos Geräte verziert. So das etwa neun Zentimeter hohe Petrusfigürchen (Abb. 27) und die unlängst erworbene Statuette eines Propheten (?) im Berliner Kaiser-

Abb. 28. Römisch, 4. bis 5. Jahrh. Lampe. $^1/_3$
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Friedrich-Museum; jene gehört dem Ausgang des 4., diese dem 5. Jahrhundert an. Beide haben den Deckel von Bronzelampen geschmückt, ein Motiv, das auch bei antiken Beleuchtungskörpern vorkommt. Als neuartige Bildung der Epoche sieht man schlauchartige, flache Lampenformen an, während andere von kreisförmiger

Grundform mit breitem Tüllenansatz, wie der edle Typus mit hohem Greifenhenkel (Abb. 28) und die Lampen in Form von Tieren von hellenistischen Werken abhängig sind.[1])

Die christliche Symbolik führte auch bei der Gestaltung anderer Geräte zu einer Bevorzugung einzelner Tiere. Die Taube und der Pfau kommen oft als Lampen, letztere durch das ganze Mittelalter hindurch außerdem als Behältnis der Hostie vor; ein liegender kleiner Widder im Berliner Museum ist ein Gewicht; bis in die vorderasiatische Kunst der vorchristlichen Zeit, den Löwengewichten aus Sargons Palast ist dies Motiv zurückzuverfolgen.[2]) Auch Hähne und einige Vierfüßler sind in bronzener Kleinkunst bekannt. — Die Weihrauchfässer werden zunächst als derbe kleine Eimer gebildet, die erst im Mittelalter stets mit einem durchbrochenen Deckel versehen werden. Ein Typus, als dessen Heimat Palästina gilt, ist häufig mit Reliefs geschmückt (Abb. 29), aber Verzierung und Grundform hält den Vergleich mit den schöngestalteten Eimern der hellenistischen Epoche nicht aus; und gleiches gilt von den jüngeren profanen Geräten wie Töpfen und

Abb. 29.
Palästina (?) 6. bis 7. Jahrh. Weihrauchfaß aus Trapezunt. $^3/_5$. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

[1]) Vgl. Abb. 24. — [2]) Vgl. S. 22.

Pfannen im west- und oströmischen Reich während des ersten christlichen Jahrtausends.

Unter den größeren Geräten, die man in Kirche und Privathaus benutzte, seien endlich die Kandelaber und die an Ketten aufgehängten, durchbrochen gearbeiteten Scheiben genannt, die den Lampen einen erhöhten Platz und damit einen größeren Lichtschein ermöglichten. Sie alle erscheinen ebenso wie die andern Gebrauchsstücke und Schmuckformen merkwürdig derb und primitiv in der Formgestaltung und im Guß. Die meisten sind historisch wichtig, wenige künstlerisch wertvoll, wie der schalenförmige, zwölfflammige Kronleuchter des 5./6. Jahrhunderts aus Kleinasien im Berliner Museum. So mag nicht einzig die Seltenheit dieser Gruppe bronzener Kleinkunst der Anlaß sein, daß sie nur in einigen größeren Museen, aber kaum jemals in Privatsammlungen anzutreffen sind.

Mittelalter.

Als in den Stürmen der Völkerwanderung das gealterte und morsch gewordene weströmische Reich zerfiel, ging die politische und geistige Führerschaft auf die Germanen über. Ihre Herrscher haben zusammen mit den Kirchenfürsten und Klöstern die Tradition des Altertums hinübergerettet in die neuere Zeit. Sie versuchten, was ihnen wertvoll erschien, von antiken Denkmälern zu lernen, und fanden solche Vorbilder in reicher Zahl in Italien und in den zisalpinen römischen Siedelungen. Ebensowenig verschmähten sie die Anregungen, die aus Byzanz nach Westeuropa kamen. Seit 330 war Konstantinopel die zweite Hauptstadt des Römerreiches, und fünfundsechzig Jahre später wurde es die Residenz der oströmischen Kaiser. Vernichtungskriege, wie sie Italien erlebte, blieben ihrem Thron erspart; erst 1453 hat der erobernde Islam hier eine lange Tradition jäh unterbrochen. Die Kunstentwicklung während des Mittelalters verlief hier freilich ganz anders als in Westeuropa. Die freie, naturalistische Formgestaltung erstarrte allmählich zu hieroglyphenhaften Formeln. Der Stil ging auf höfisch-zeremoniellen Ausdruck und prunkvolle Wirkung aus. Daneben war die Stilweise des islamischen Orient nicht ohne Einfluß. Sorgsam bewahrte man die handwerkliche Geschicklichkeit in jeder Technik, ja sie wurde bis zu raffinierten Wirkungen gesteigert; und solcher Vorzug sicherte der byzantinischen Kunst und ihren Meistern in Deutschland, Italien und Frankreich günstige Aufnahme. — Durch alte Berichte weiß man von monumentalen Bronzewerken, die in Byzanz im ersten nachchristlichen Jahrtausend entstanden waren, aber keines von ihnen blieb dort erhalten. Nur die, mit Silber tauschierten Türflügel an mancher Kirchenpforte Süditaliens und Venedigs beweisen den hohen Stand der oströmischen Bronzebildnerei. Mit plastischem

Abb. 30. Deutsch, 9. Jahrh. (?) Karl der Große. $^1/_2$
Paris, Musee Carnavalet. (Phot. Dr. F. Stoedtner-Berlin.)

Schmuck versehene Erzgeräte von künstlerischem Wert sind aus der byzantinischen Kunstwelt nicht auf uns gekommen. An ihrer Statt sollte die mit farbigem Zellenschmelz verzierte Kleinkunst von weittragender Bedeutung werden.

Karl der Große, der erste römische Kaiser deutscher Nation, brachte die Bronzetechnik aus Italien in die zisalpinen Länder. In seinem Auftrage sollen die nach älterer Vorlage gebildeten Gitter im Aachener Münster geschaffen sein; sie wurden freilich auch als einstige Teile vom Grabmal Theoderichs zu Ravenna angesprochen. Ebenso ist die kleine Reiterstatuette im Museum Carnavalet zu Paris als sein (oder Karls des Kahlen?) Porträt aus dem 9. Jahrhundert heute sehr bezweifelt, obwohl eine alte Tradition in ihrem Herkunftsorte Metz für solche Zuschreibung spricht (Abb. 30).

In der Folgezeit dürfte der Bischof Bernwart von Hildesheim (993—1022) einer der wichtigsten Förderer der Erzplastik in Deutschland gewesen sein. Die fast fünf Meter hohen und je in einem Stück gegossenen Türflügel am Hildesheimer Dom imponieren als technische Leistung, und bis Verona und Nowgorod hin haben die sächsischen Gießhütten in der Folgezeit solche Tore zu liefern gehabt. Aber obwohl dem gelehrten Priester die Kunst Italiens und die jüngere von Byzanz keineswegs unbekannt gewesen ist, sind die unter ihm entstandenen Reliefdarstellungen überraschend volkstümlich, ja

Abb. 31. Norddeutsch, vor 1022. Bernwart-Leuchter. c. $^3/_{10}$ Hildesheim, S. Magdalenenkirche. (Phot. F. H. Bödeker-Hildesheim.)

durchaus primitiv. Im Umkreis dieser Betrachtung dürften die versilberten Leuchter der Magdalenenkirche zu Hildesheim am wichtigsten sein; denn sie haben vielen schlanken Erzkandelabern der Folgezeit als Vorbild gedient (Abb. 31). Am Fuß sind Drachen und nackte Mißgestalten, weiter oben Löwen, menschliche Figuren und Vögel zwischen verschnörkelten Blattornamenten angebracht. Das Ganze wird als Symbol des Lichtes, das die Finsternis überwindet, gedeutet. Diese phantastische Dekorationsweise ist auch in Holzschnitzereien, in Miniaturen und in der Steinbildnerei romanischer Bauten häufig zu finden, und man pflegt sie als charakteristische Ausdrucksform germanischen Kunstwollens in dieser Epoche anzusprechen. Freilich kommt sie in schönster Ausbildung auch außerhalb der jetzigen politischen Grenzen Deutschlands vor; nur an den berühmten Gloucester-Leuchter im Victoria- und Albert-Museum zu London und an das prachtvolle Fragment eines siebenarmigen Leuch-

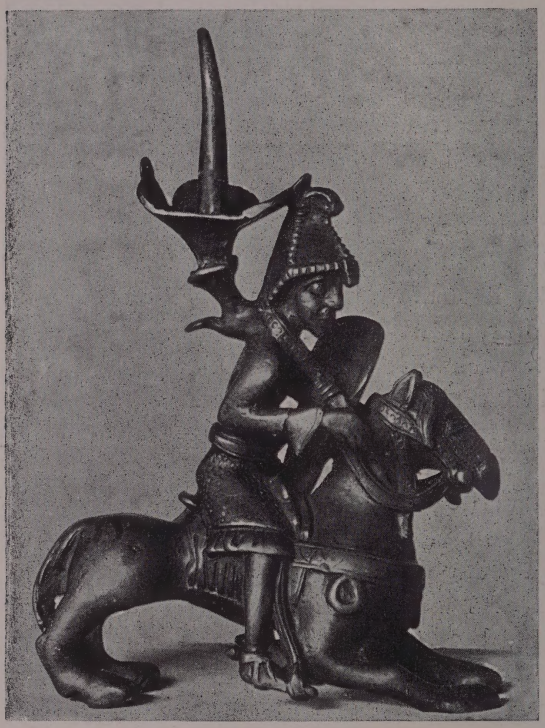


Abb. 32. Deutsch, 12. Jahrh. Leuchter (Reiter). c. $^1/_2$. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

ters im Dom zu Reims sei hier erinnert. Der reichverzierte Leuchterfuß im Mailänder Dom und ein ebensolcher in der St. Veits-Kathedrale auf dem Hradschin zu Prag sind zweifellos deutsche Arbeiten. Die Motive kehren auch an kleineren Leuchtern wieder. Hier sind die verschlungenen Ranken und ihr Beiwerk häufig in flachem, durch-

Abb. 33. Frühmittelalterlich. Aquamanile. Chiron und Achill. c. $^1/_4$. Budapest, Museum.

brochenem Relief gearbeitet, so daß die charaktervolle Grundform deutlich erkennbar bleibt. Bei den größeren Stücken ist hingegen ein unruhig-bewegter Umriß mit stark plastischem Figurenschmuck nicht selten. Die mitunter derbe Modellierung wirkt nicht als Mangel; denn die sinngemäße Form, wie Erfindung und Bearbeitung der Einzelheit entsprechen der ernsten Schönheit des Materials. Seltener

sind freifigürliche Darstellungen, wie die große Männergestalt am Wolframsleuchter zu Erfurt, und Einzelgestalten, die den Kerzenhalter tragen, oder wie der kleine Reiter (Abb. 32) im Berliner Kunstgewerbe-Museum und der kleine Löwe im Hildesheimer Dom, die

Abb. 34. Norddeutsch, 15. Jahrh. Aquamanile.
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

durch einen Dorn zum Kerzenträger wurden. Auch phantastische Vögel, deren Schwanz in Rankenwerk ausgeht, kommen öfters als Leuchter vor.

Ihnen schließen sich größere Kompositionen desselben Themas an, die hohlgegossen als Wasserkannen beim Gottesdienste, oder auch als profane Kannen benutzt wurden, die Aquamanilen. Am

häufigsten ist hier der heraldisch streng gebildete Löwe. Sein auf den Rücken gelegter Schweif oder ein hier angefügtes kleineres Tier (oft ein schlangenartiger Drache), dienen als Henkel. Am Hinterkopf oder am Rücken ist die Öffnung für den Einguß, am Maul oder an der Brust die kleine Ausgußröhre angebracht. Bis zur Reformationszeit sind Löwe, Greif und daneben auch Reiter (mehrere in Kopenhagen, Florenz u. a. O.) und mythologische Motive, so Chiron und Achilles im Budapester Museum (Abb. 33), Herkules mit dem Löwen in der Sammlung Figdor zu Wien) immer wieder als Aquamanile gebildet worden. Die jüngeren Arbeiten, die sehr viel zahlreicher erhalten sind, erscheinen naturalistischer, und ohne den wuchtigen Ernst und die kalligraphische Strenge einzelner frühmittelalterlicher Geräte. So entstammt der sitzende Löwe (Abb. 34) im Hamburger Museum bereits dem 15. Jahrhundert, und derselben Zeit gehört die Reiterin auf der Falkenjagd an, die auf der Pariser Weltausstellung von 1900 zu sehen war. Damals treten bereits einfache Kannen, wie sie schon im Bürgerhause und als Zunftkannen gebräuchlich waren (Abb. 35), im Gottesdienst an ihre Stelle, während die Tiergestalt noch gelegentlich für weltliche Gießgefäße verwendet wurde. Als seltener vorkommende Form des

Abb. 35. Deutsch, um 1400. Gotische Kanne. ⅓. Vormals Berlin, Sammlung A. v. Beckerath (nach Lepkes Auktionskatalog Nr. 1755).

Aquamanile seien nur kurz die als kleine Büste oder als Kopf gebildeten erwähnt.

Wie bei den Leuchtern gibt es auch unter den mittelalterlichen

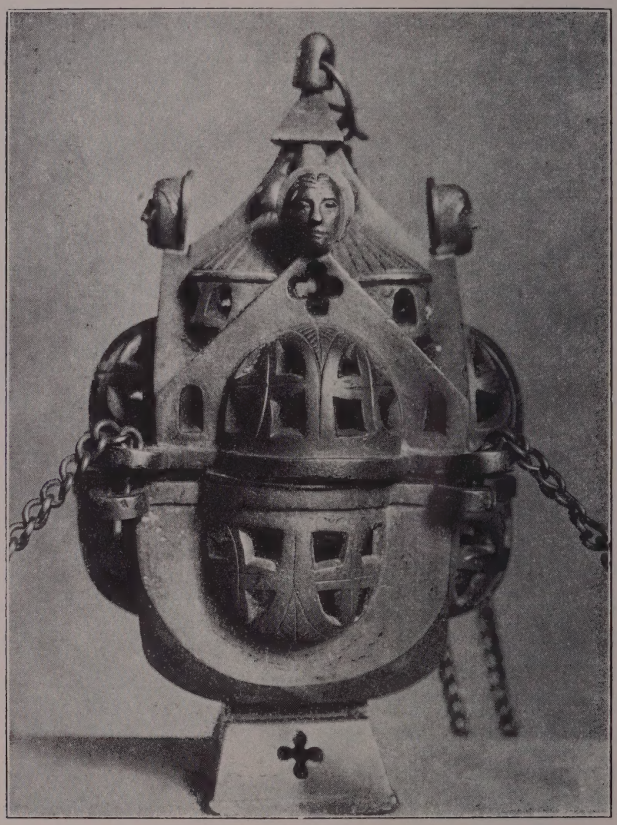


Abb. 36. Deutsch. Romanisches Weihrauchgefäß.
Minden, Domschatz. (Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin.)

Rauchfässern ganz einfache, sinngemäße Gebrauchsformen und prächtig verzierte Exemplare; ohne daß man jene immer für frühe, diese für jüngere Schöpfungen halten darf. Die Sammlung Schnütgen im Kölner Kunstgewerbe-Museum besitzt unter der großen

Zahl mittelalterlicher Kultgeräte manches ganz schlichte, derbe Rauchgefäß aus jüngerer Zeit. Das Grundprinzip ist die halbkugelige

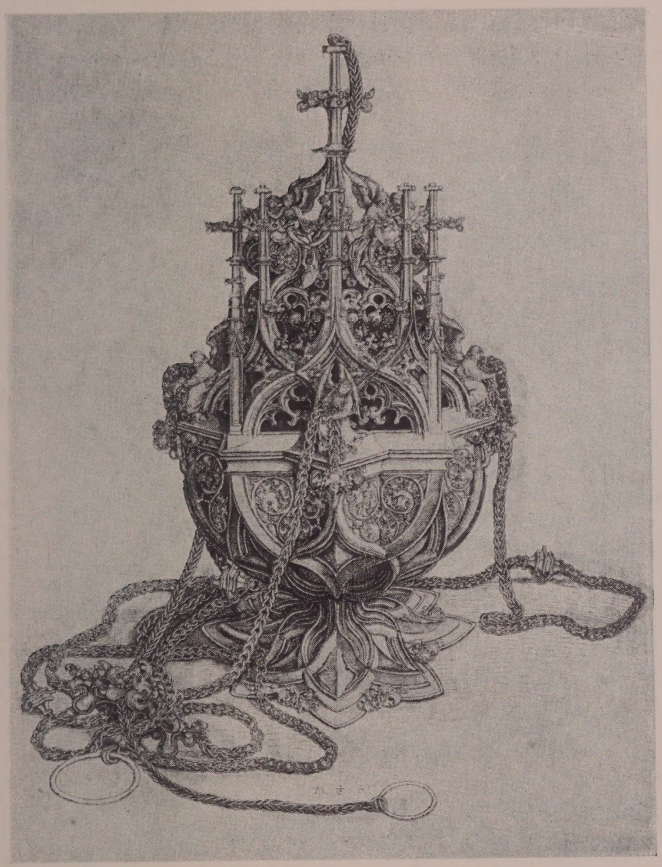


Abb. 37. Schongauer. Entwurf zu einem Weihrauchgefäß. Berlin, Kupferstich-Kabinett.

Schale auf kleinem Fuß. Die verbindenden Ketten gestatten ein Abheben des durchbrochenen Deckels, aber sie müssen Ober- und Unterteil fest zusammenhalten, wenn das Gefäß mit seinem glimmenden Inhalt an den Ketten oder einem besonderen Handgriff am

obern Ende derselben geschwenkt wird. Häufig ist bei mittelalterlichen Rauchgefäßen auch die Schale zum Teil durchbrochen gearbeitet. Für anspruchslose Stücke ist die einfache Durchlöcherung der glatten Flächen, auch am Deckel, charakteristisch; kleine Masken oder figürliches Beiwerk kommen auch bei ihnen gelegentlich vor

Abb. 38. Deutsch, 15. Jahrh. Mörser.
c. $^1/_2$. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

(Abb. 36). Daneben werden die durchbrochenen Rankenmotive des romanischen Stils, wie für den Leuchter, für das Rauchgefäß übernommen. Oder man hat dem Deckel und der Schale die Form romanischer oder gotischer Zentralkirchen gegeben, und sie mit Apsiden, Türmchen, Fialen und mit Maßwerk verzierten Fensteröffnungen ausgestattet. Auch kommt oft figürliches Beiwerk in reichem Maße an diesen Typen vor. Die Vorlage zu einem beson-

ders prächtigen Weihrauchgefäß ist in dem seltenen Kupferstich Martin Schongauers erhalten (Abb. 37), einem Musterbeispiel phantastischer Gotik vom Ende des 15. Jahrhunderts, als in Italien — auch für das Kunstgewerbe — Renaissanceformen längst selbstverständlich waren. Daneben hat man Behälter für das Räucherwerk meist in schiffähnlicher Form, kleine Löffel, es

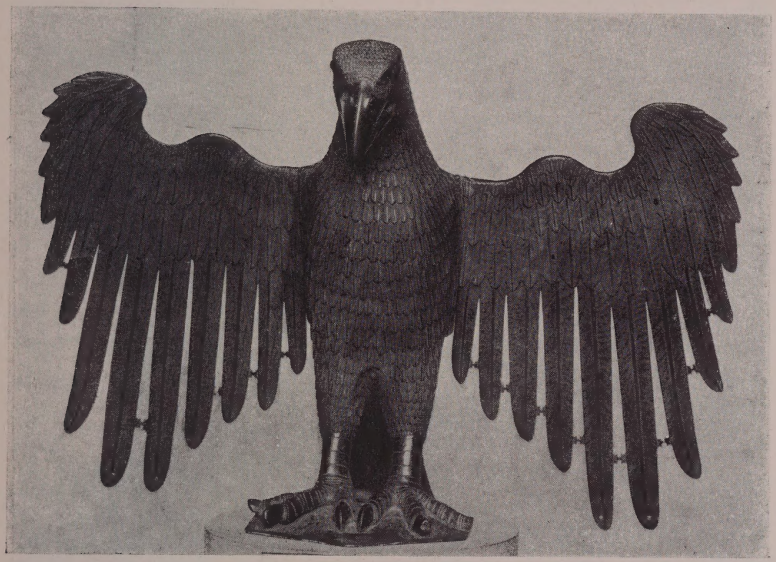


Abb. 39. Rheinland, 15. Jahrh. Pultadler. $^1/_{11}$
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

einzufüllen, ferner Reliquare von verschiedener Form, Weihwassergefäße und Weihwedel, wie endlich für profanen Gebrauch Mörser und kleine Eimer, Schüsseln mit gravierten Darstellungen und Kochgerät aus Bronze gebildet (Abb. 38)

Bis zum 12. Jahrhundert sind die Bronzebildner nicht freie Künstler, sondern Mönche gewesen, und der allmähliche Übergang der Werkstätten an bürgerliche Meister hat die schöpferische Kraft, die Freude an neuen oder an ungewohnten volkstümlichen Formen wie an der Ausgestaltung der Technik wesentlich gefördert. Ebenso

wichtig aber war es für die Entwicklung beider, daß alle Erzplastik in älterer Zeit ganz in den Händen der Goldschmiede war. Sie haben

Abb. 40. Deutsch. 10. Jahrhundert. Türklopfer.
Mainz, Dom.

das Material oft nur als Surrogat für Gold und Silber angesehen und unbewußt oder bewußt den Stil der edlen Metalle auf die Bronze

übertragen. Erst im 13. Jahrhundert wurde die Rot- und Gelbgießerei ein selbständiges Gewerbe; und neben einfachen Geräten des täglichen Bedarfs fielen ihr bald größere Aufgaben, wie Tauf-

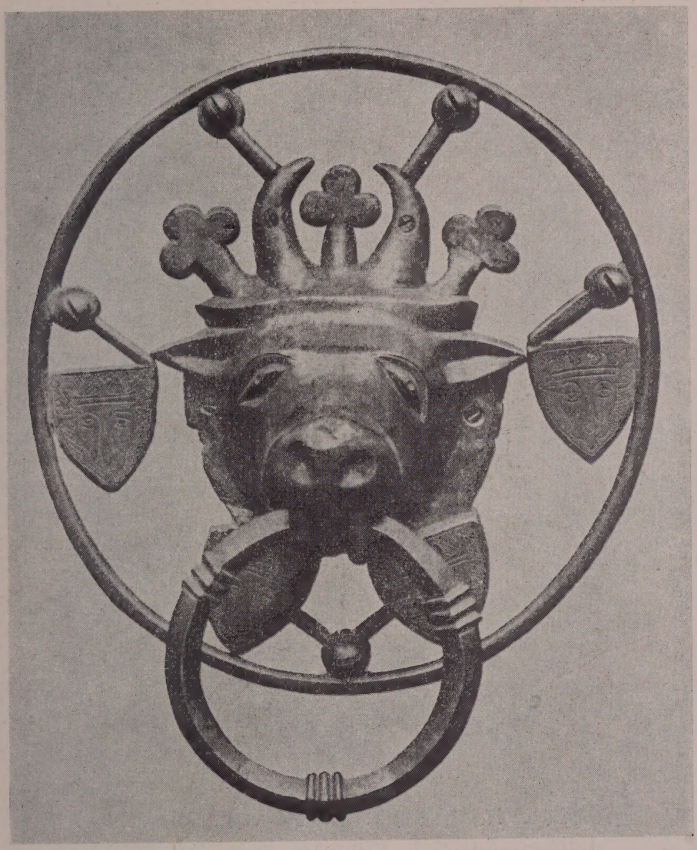


Abb. 41. Norddeutsch. Türklopfer.
Lübeck, Museum. (Phot. Dr. F. Stoedtner-Berlin.)

becken, Leuchter und Glocken zu. Das Material des Mittelalters ist ja keineswegs immer Bronze, d. h. eine Mischung von Kupfer und Zinn gewesen. Fast immer ist jenem Zink, mitunter bis zu dreißig

von hundert Teilen, beigegeben; man hat dies freilich erst zu Ende des 18. Jahrhunderts ganz rein darstellen gelernt. So werden viele mittelalterliche Geräte, sofern sie nicht vergoldetes oder mit Silber

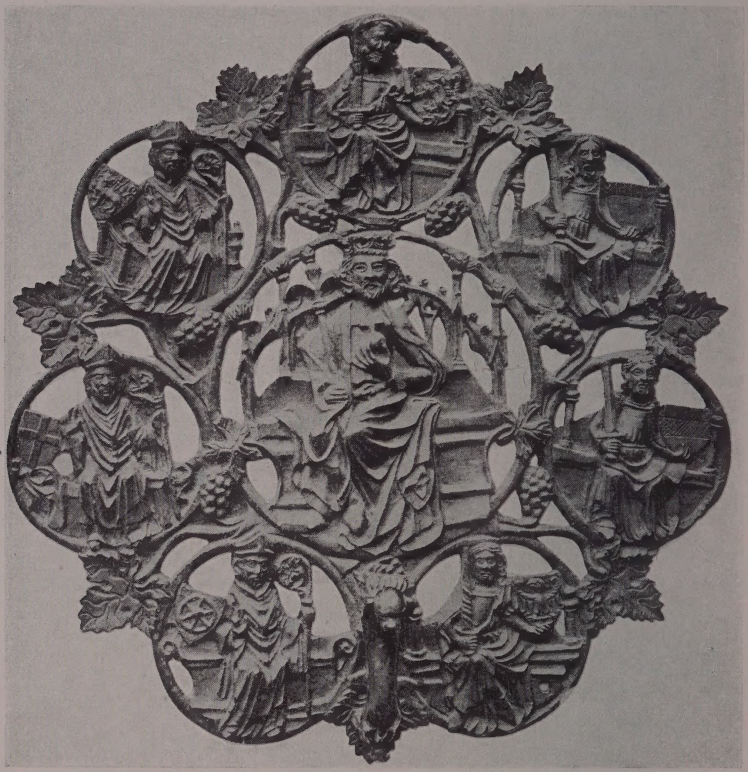


Abb. 42. Norddeutsch, um 1400. Portalbeschlag.
Lübeck, Rathaus. (Phot. B. Nöhring-Lübeck.)

verziertes Kupfer sind, richtiger als Messing oder Gelbguß oder Rotguß (Kupfer mit weniger Zink), denn als Bronze bezeichnet. Jene Metalle haben den Vorzug größerer Wohlfeilheit und sind zudem geschmeidiger als diese. Auch die goldähnliche lichte Farbe des Messings, die schwerer an der Luft oxydiert, war den Herstellenden,

wie den Käufern ohne Zweifel sympathisch. Am Niederrhein und an der Maas haben besonders wichtige Werkstätten für Gelbguß bestanden, und das Zentrum dieser durch Jahrhunderte blühenden Industrie hat solchen Geräten den Gattungsnamen Dinanderie verschafft, der auch für Arbeiten anderer Herkunft noch heute in Gebrauch ist. Die in großer Zahl erhaltenen Messingbecken, die in verschiedenster Art profanem Gebrauch dienten, sind dagegen sicher in Nürnberg — etwa seit der Mitte des 15. Jahrhunderts bis um 1640 — geschlagen worden.

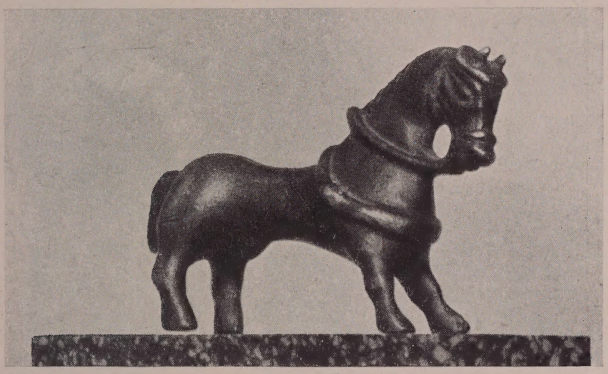


Abb. 43. Süddeutsch, 12. Jahrh. Statuette eines Pferdes. $^1/_1$. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Doch keineswegs nur dort und nur in kleinen Arbeiten ist der hohe Stand der mittelalterlichen Erzgießerei zu beweisen. Neben dem prachtvollen Taufbrunnen in Lüttich, den Reiner von Huy 1112 geschaffen hat, sind solche aus Gelbguß oder Rotguß in Hildesheim, Brandenburg, Würzburg und jüngere in Lübeck, Stendal, Nürnberg und vielen andern Orten erhalten. Noch länger als diese unvollständige Liste würde die flüchtigste Angabe jener bronzenen und messingnen Grabplatten sein, die mit Reliefs oder mit Gravierung verziert, seit dem 12. Jahrhundert entstanden. Wichtiger für diesen Zusammenhang sind die Chorpulte aus Erz, bei denen ein großer, freiplastisch gebildeter Adler als Buchträger dient. Sie dürften zu

Ende des 14. Jahrhunderts in den Niederlanden und dem Nordwesten Deutschlands geschaffen sein, wo noch mancher von ihnen die gotischen Kirchen schmückt. Je einer ist auch in der Sammlung Correr zu Venedig und im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum anzu-

Abb. 44. Deutsch, 2. Hälfte des 12. Jahrh. Kruzifix. $^2/_9$. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

treffen (Abb. 39). Noch seltener sind die älteren der mittelalterlichen Lichterkronen, die man als Reifen mit Mauern und Toren bildete; ein Symbol des himmlischen Jerusalems. Nur die von Aachen und eine große, restaurierte in Hildesheim, wie die besonders schöne aus Kupfer mit reicher Verzierung in Komburg bei Schwäbisch-Hall seien hier genannt. Häufiger — gelegentlich, wenn auch

selten in Privatbesitz — sind die jüngeren Kronleuchter für Kirche und Wohnhaus, die gotisches Rankenwerk nachbilden, das eine

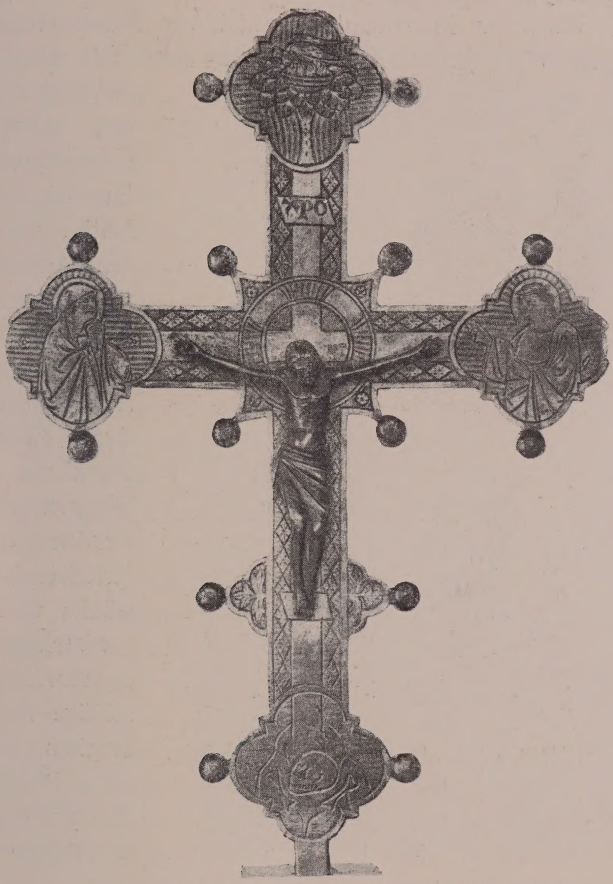


Abb. 45. Florenz, um 1350. Kruzifix.
c. $^1/_3$. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Figur umgibt, oder bei denen eine Anzahl volutenartig geschwungener Kerzenhalter, um einen gegliederten Schaft zentral geordnet, den malerischen Aufbau bilden. Wie sie und die Gefäße aus der Gegend

von Dinant das bürgerliche Zimmer schmückten, lehren altniederländische Gemälde der Jan van Eyck, Robert Campin und Roger van der Weyden am besten.

Eine besonders interessante Entwicklung haben endlich die Türklopfer durchgemacht. Dem Löwenkopf mit dem Ring zwischen den Zähnen (Abb. 40), einem durch Jahrtausende lebenden Motiv, wird seit dem Ausgang des 14. Jahrhunderts öfters ein Rankenkranz beigegeben. Auch andere Motive (wie das Mecklenburgische Wappen Abb. 41) wurden für das Mittelstück gewählt; und dann entstehen jene figurenreichen Beschläge in durchbrochen gearbeitetem Relief, von denen der am Lübecker Rathaus mit dem Kaiser und den sieben Kurfürsten in Weinlaubumrahmung am bekanntesten ist (Abb. 42).

Abb. 46. Französisch, 14. Jahrh. Thronender König. $^1/_1$. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Dieser reichen Menge verschiedenartiger Erzgeräte steht nur eine verschwindend kleine Zahl namhafter Statuetten gegenüber, und nur in Ausnahmefällen dürften sie dem Sammler erreichbar sein; auch die größeren Museen besitzen ihrer nur wenige (Abb. 43). Die allermeisten stammen von Geräten, waren ihnen als Verzierung und oft zugleich als Symbol beigegeben. So überwiegen durchaus sakrale Motive:

Engelfiguren, die Madonna und Heilige. Nur das Kruzifix mit dem Gekreuzigten nimmt eine Sonderstellung ein, da es fast immer um seiner selbst willen, als Altarschmuck oder als Tragekreuz für Prozessionen und Versehgänge zu Kranken und Sterbenden gebildet ward. Vom Stil der einzelnen Jahrhunderte nicht unbeeinflußt und sehr verschieden in der künstlerischen Qualität sind die zahlreichen auf uns gekommenen Darstellungen sehr mannigfaltig in der Formengebung. Als Beispiele einer frühen primitiven Verbildlichung und eines prächtigen Exemplars vom Ausgang des Mittelalters sind hier zwei auf graviertem Kreuz angebrachte zusammengestellt (Abb. 44 u. 45); und das Kopfreliquar, das freilich viel häufiger durch den Goldschmied oder auch vom Bildschnitzer gefertigt ward, sei durch die anmutige Büste der heiligen Fortunade in der gleichnamigen Kirche in Corrèze repräsentiert (Abb. 47). Doch kommen zu Ausgang der Epoche auch profane Motive unter den Statuetten vor. Eine zierliche

Abb. 47. Französisch, 15. Jahrh. Reliquar der hl. Fortunade. Corrèze Ste. Fortunade.

kleine Frauengestalt im Louvre, die als flandrische Arbeit des 15. Jahrhunderts angesprochen ist, die Reiterstatuette der Jeanne d'Arc im Cluny-Museum ebenda und die kleinere Figur eines thronenden Königs (Abb. 47) aus dem Berliner Museum, seien als Werke der westlichen Nachbargebiete genannt. Daß man sich aber in Deutschland und Italien im 14. Jahrhundert auch schon an viel größere freiplastische Aufgaben wagte, beweisen die Denkmäler des hl. Georg in Prag und die berühmte Statue St. Peters zu Rom.

Wie in den meisten zusammenfassenden Darstellungen und Katalogen ist hier bei dem einzelnen Kunstwerk von einer genauen Materialbestimmung, ob Bronze, Gelb- oder Rotguß oder Kupfer abgesehen. Bei mancher Erzarbeit ist sie nur durch eine genaue chemische Untersuchung festzustellen; und für die künstlerische Wirkung ist einzig entscheidend, ob diese Erzarbeiten eine ähnliche Materialbehandlung haben, diejenige, die ihrem Wesen entspricht und ihre besondere Schönheit zur Erscheinung bringt. In vielen Fällen aber war dem Goldschmied Erz und reines Kupfer nur ein Surrogat; und er bemühte sich durch Vergoldung, Versilberung oder durch das Aufschmelzen farbiger Glasflüsse eine den Goldschmiedearbeiten verwandte, prächtige Wirkung zu erreichen. Kunstwerke dieser Art sind hier unerwähnt geblieben, obwohl sie ein wichtiges und besonders schönes Kapitel des mittelalterlichen Kunstgewerbes sind, und mancher berühmte Meister solchen Schöpfungen seine besten Kräfte gewidmet hat.

Die Neuzeit.

Die italienische Renaissance.

Während die Künstler diesseits der Alpen noch ganz in gotischem Stile bauten und modellierten, erstand im 15. Jahrhundert in Italien die Renaissance. Das Wort heißt Wiedergeburt und bedeutet ein Wiederaufleben, in Wahrheit ein stärkeres und ganz bewußtes Zurückschauen auf antike Art. Unbewußt hatte man von ihr auch während des Mittelalters gelernt. Doch erst im Zeitalter der Entdeckungen und der Reformation begann — zunächst in Italien — ein zielstrebiges, konsequentes Studium alter Kunst und Literatur. Wachsendes Selbstbewußtsein ließ die gotische Kunst als fremd und unschön erscheinen; und neben ihrem ästhetischen Wert besaßen die Reste griechischer und römischer Kultur den Nimbus, aus einer politischen Blütezeit Italiens zu stammen. Sie wollte man in allen ihren Äußerungen wieder lebendig machen.

Die Kleinkunst ist von solchen Bestrebungen aufs reichste befruchtet worden, das gilt von Material, Formgestaltung, Quantität und literarischem Motiv. — Gelbguß und Kupfer wurden von der echten Bronze verdrängt; und da die Bildner den Stil bestimmten, wurde nur ausnahmsweise — unter islamischem Einfluß — Tauschierung, fast niemals Emaille als Verzierung benutzt. Die plastische Form sollte die einzige Schönheit des kleinen Kunstwerks sein. Auch die vollständige Vergoldung ward mehr und mehr aufgegeben; doch kommt sie noch im 16. Jahrhundert bei einzelnen Goldschmieden, wie Benvenuto Cellini, vor. Antico bevorzugte eine teilweise Vergoldung, die eigene, wirkungsvolle Reize ermöglichte. Sonst ward die Bronze in der Regel mit einem feinen schwarzen Lack überzogen, der die Figuren ernst und kraftvoll erscheinen läßt. Wo diese Tönung an hochliegenden Stellen heute abgegriffen ist, bildete sich eine schöne

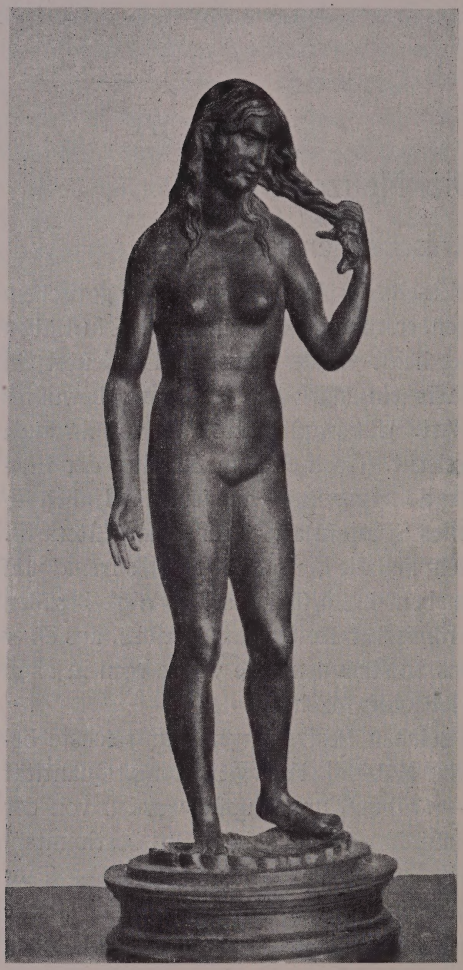


Abb. 48. Adriano Fiorentino. Venus. Paris, Sammlung Foulc. (Nach Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas. München, Bruckmann.)

dunkelbraune oder warm olivfarbene Patina. Nur Gian Bolognas stark kupferhaltigen Bronzen ist eine mitunter fast branstig braunrote Oberfläche eigen.

Die wachsende Freude am Sammeln kam nicht nur der Antike und den sehr beliebten Nachbildungen zugute, sondern auch den freien Schöpfungen jener Zeit. Bei steigendem Reichtum ward das Privathaus im 15. und 16. Jahrhundert immer mehr mit Statuetten und edelgeformtem Gerät geschmückt. Und für solchen Zweck durften antike Themata und Genreszenen gebildet werden, die für das Gotteshaus und die Privatkapelle nicht in Betracht gekommen wären. Neben den profanen Fresken, Truhenbildern und Buchillustrationen gewährt die Kleinkunst in Bronze den wichtigsten Einblick in die Gedankenwelt der damaligen Zeit.

Wie im vierten vorchristlichen Jahrhundert und im Hellenismus sind seltener die ernsten Typen der großen Götter, Zeus und Juno, Athena und Mars verbildlicht worden, als die anmutigen Gestalten der Apoll und Diana, Hermes und Venus. Die Meerentsteigende, als Symbol fraulicher Schönheit, ist häufig als Badende geschildert in zahllosen, anmutigen Variationen. (Abb. 48 u. 49. Einzelne sind vielleicht als Susanna zu deuten.) Viel Anklang fanden auch die heiteren Halbgöttertypen, besonders der bocksfüßige Satyr, den Riccio immer wieder als selbständige Schöpfung und als Verzierung von Geräten gebildet hat (Abb. 71), wie auch Triton und Nereide, die nicht nur in Venedig ein beliebter Zimmerschmuck waren. Dazu kommen manche Gestalten der Sage und der römischen Geschichte: Ganymed und Atalante, Latona und Europa (Abb. 50), Bellerophon mit dem Pegasus (Abb. 51), Nessus mit Deianira, Dido, Tarquinius und Lucretia, der Raub der Sabinerinnen. Und mit solcher Aufzählung sind die antiken Themata keineswegs erschöpft, und manche schöne Figur harrt noch der Deutung.

Abb. 49. Giovanni da Bologna. Venus. ⅓
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Am frühesten aber ist Herkules im 15., und oftmals noch im 16. Jahrhundert verbildlicht worden. Der griechische Held war das gegebene Thema, wollte man den unbekleideten Mann in der Fülle der Kraft schildern. Er erscheint ruhig dastehend oder im Kampf

Abb. 50. Riccio: Europa.
Florenz, National-Museum. (Nach Bode, Die ital. Bronzestatuetten der Renaissance. Berlin, B. Cassirer.)

mit Antaeus, Cacus und Cerberus; oder mit Deianira vereint, während der überwundene Nessus am Boden liegt; endlich als derber Knabe die Schlangen bezwingend.

Mitunter findet auch im 16. Jahrhundert eine Verschmelzung des Porträts mit einem antiken Typus statt, so ward der Hofzwerg Cosimos I. von Toskana als Bacchus oder als Gott des Überflusses dargestellt. Daneben kommen in dieser Epoche Allegorien, wie die Architektur, Astronomie und Geschichtsschreibung auf.

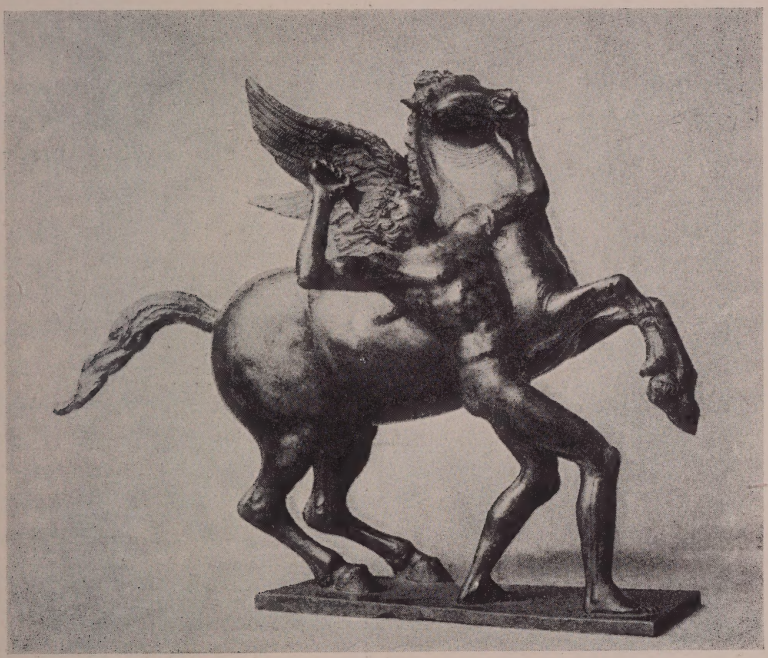


Abb. 51. Bertoldo. Bellerophon, den Pegasus bändigend. ¼
Wien, Hofmuseum. (Nach J. v. Schlosser, Werke der Kleinplastik. Wien 1910.)

Antiker Einfluß, der auch die Formenbildung vieler Geräte, besonders der Lampen, beeinflußte, führte endlich zur naturalistischen Darstellung von Tieren, die ähnlich den hellenistischen voll von genrehafter Lebendigkeit sind. Besonders häufig sind kleine Stiere, die ja auch aus römischer Zeit — nach Furtwängler als Nachbildung des Apisstieres — in zahlreichen Exemplaren erhalten sind. Neben

pathetischen Interpretationen, wie den von der Antike beeinflußten Gruppen Gian Bolognas (Abb. 52) kommen auch — besonders aus norditalienischen Werkstätten stammend — sehr amüsante Schilderungen von Ziegen, Wölfen und Löwen, Pferden, Hunden und Kröten vor (Abb. 84). Mitunter sind sie mit einem Scharnier

Abb. 52. Giovanni da Bologna. Löwe, einen Stier zerreißend. 1/3
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

versehen, wie der sitzende Bär und der Taschenkrebs im Berliner Museum, um als Tintenfaß oder anderes Behältnis zu dienen.

Der in Italien heimisch gewordene Niederländer Gian Bologna brachte nach 1550 die genremäßige Ausdeutung von Volkstypen, Dudelsackpfeifern und Vogelstellern (Abb. 66) auf. Wie im Altertum, so beginnt auch hier zu Ausgang einer großen Zeit die Freude am Burlesken.

Unter den Gestalten der Bibel, die nicht nur für kleine Altäre oder als Schmuck von Sakralgeräten entstanden, trifft man David und Johannes den Täufer (Abb. 53), den sieghaften Knaben und den Asketen, am häufigsten an. Die Engel, die schon Donatello als nackte Knaben schilderte, werden mehr und mehr zum Putto, d. h. zur genremäßigen Interpretation des unbekümmert-vergnügten Kindes, wie sie schon der Hellenismus kannte. Vielleicht ist die Verweltlichung des Denkens in dieser Epoche in keinem Thema so deutlich zu erkennen wie in diesem.

Abb. 53. Donatello.
Johannes der Täufer. $^1/_7$
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Das Mittelalter hatte in der Hauptsache nur bekleidete Figuren dargestellt, und die Kenntnis des Aktes erschien den Künstlern jener Zeit keineswegs als eine Notwendigkeit. Diesen Mangel muß der Italiener des 15. Jahrhunderts, der das eigene Können mit dem der Antike kritisch verglich, empfunden haben. Aber nur allmählich, im Laufe von zwei bis drei Generationen, lernte man die Formen und den Organismus des menschlichen Körpers verstehen und wiedergeben. Bis dahin haben antike

Skulpturen bei den meisten Aktdarstellungen in Rom und Toskana, in Padua und Venedig Pate gestanden. Auch bei freien Schöpfungen ahmte man zunächst antike Formen nach. Und daneben wurden klassische Werke, wie der Dornauszieher, die Laokoongruppe, das

Abb. 54. Antico (1470). Marc Aurel. $^1/_5$
Wien, Hofmuseum.

Reiterbild Marc Aurels (Abb. 54) und viele andere immer wieder in kleinem Maßstab nachgebildet.

Mittelitalien.

Bei Lorenzo Ghiberti (1381—1455) übersieht man die antiken Entlehnungen leicht neben seiner Vorliebe für gotischen Linienrhythmus (Abb. 55). Aber deutlich zeigen sie sich bei Donatello,

dem gewaltigen Bildner (1386—1466), der während der ersten fünfzig Jahre der Renaissance einem rücksichtslosen Naturalismus Geltung verschaffte. Nur ausnahmsweise hat er Statuetten fürs Privathaus gebildet; doch läßt der Abguß einzelner seiner Putten auf solche nachträgliche Bestimmung schließen. Er brachte einen Hauch von neuem Leben in die Kirche, als er Johannes den Täufer (Abb. 53), heute im Berliner Museum, mit krasser Wahrhaftigkeit als den Wüstenprediger charakterisierte und als er (1425) jene nackten derben Engel in vergoldeter Bronze für die Sieneser Taufkirche schuf. An einem von ihnen, der nach Irrfahrten ins Berliner Museum kam (Abb. 56), ist das antike Element besonders deutlich. Er ist in Wahrheit ein kräftiger kleiner Satyrknabe, der voller Weltfreude tanzend das Tamburin schlägt. Auch von Filippo Bruneleschi, dem führenden Baumeister zu Beginn der Renaissance, der in jungen Jahren auch als Bildner tätig war, besitzt Berlin ein kleines Bronzewerk, die Büste eines bärtigen Heiligen (Abb. 57).

Abb. 55. Ghiberti. Karyatide. ½. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Viel zierlicher als Donatello bildete Pasquale di Matteo da Montepulciano nach 1460 seine Bronzeputten zwischen reichen Akantusranken an dem schönen Gitter, das die Kapelle mit dem angeblichen Gürtel Mariä im Dom von Prato umschließt (Abb. 58). Hier ist der Einfluß des Marmorbildners Desiderio da Settignanno unverkennbar.

Donatellos Forderung, die sichtbare Welt durch scharfe Beobachtung für die Kunst zu erobern, sind in der nächsten Generation hauptsächlich die Bronzebildner gefolgt. Sie studierten aufs intensivste die menschliche Gestalt am Modell wie auch in den antiken Werken. Zugleich bemühten sie sich mit reichem Erfolg um die Vervollkommnung der Bronzetechnik. Donatello hatte für den Guß und mindestens teilweise für die Ziselierung Werkstattsgenossen herangezogen; und da man bei dem ersteren zunächst nur die ungefähre Form wiederzugeben verstand, war eine umfangreiche Überarbeitung nötig. Die jüngeren Künstler — zum Teil gelernte Goldschmiede — besorgten selbst den Guß ihrer Kompositionen. Sie bildeten die Modelle aufs sorgfältigste durch und bereiteten die Hohlform sorgfältig vor, daß die verfeinerte Ziselierung, grober Arbeit enthoben, neuartige, zartere Effekte erzeugen konnte.

Abb. 56.
Donatello. Engel mit Tamburin. 1/4
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Andrea del Verrochio, der bedeutendste Künstler dieser jüngeren Generation (1436—1488), hat mehrere Monumentalwerke in Erz geschaffen. Hier sei nur des kleinsten derselben des Putto mit dem Delphin gedacht, einer kühnbewegten Statuette, die heute

den zierlichen Porphyrbrunnen im Palazzo Vecchio zu Florenz bekrönt (Abb. 59). Die toskanischen Zeitgenossen rühmen seine aufs feinste modellierten Modelle; bei seinem Zeitgenossen Antonio del Pollaiuolo (1429—1498) bewunderten sie die gute Aktdarstellung. An den prachtvollen Grabmälern zweier Päpste in der St. Peterskirche zu Rom konnte solches nur in beschränktem Maße zur Erscheinung kommen, wohl aber in den ausdrucksstarken Bronzestatuetten, die in Museen und Privatsammlungen von ihm erhalten sind. Häufig hat er — auch in Gemälden — Herkules geschildert;

Abb. 57. Bruneleschi. Kleine Büste eines Heiligen. ⅔. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

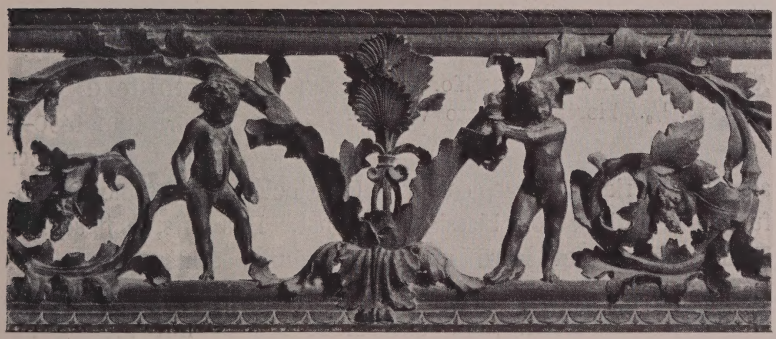


Abb. 58. Pasquale di Matteo da Montepulciano. Gitterbekrönung (Teilstück). Prato, Dom.

so als prachtvolle Gruppe, wie er mit Cacus ringt, im Florentiner National-Museum (Abb. 60), oder ausruhend auf die Keule gestützt, im Kaiser-Friedrich-Museum. Das Technische — der wohlgelungene Guß, aus einem Stück mit dem verzierten Sockel — und die feine Ziselierung ist hier ebenso zu bewundern, wie die dekorative, bewegte und doch in sich geschlossene Komposition. Die Modellierung hat noch nicht die Weichheit und die schwimmenden Übergänge des Hellenismus und der späteren Kunst in Italien und Frankreich. Markige Kraft ist der Eindruck des Ganzen.

Abb. 59. Andrea del Verrocchio. Brunnenfigur. c. 1/9. Florenz, Palazzo Vecchio.

Der dritte Künstler dieser Gruppe interessiert schon als Schüler Donatellos und Lehrer Michelangelos: Bertoldo di Giovanni (um 1450—1491). Deutlicher als die Werke Verrocchios und Pollaiuolos sind seine Schöpfungen beeinflußt von klassischer Kunst. Das entsprach seinem Temperament und ward unterstützt durch seinen besonderen Beruf, die antiken Statuen der Medici-Sammlung zu ergänzen. Nur Bronzestatuetten und ebensolche Reliefs mit kleinen Figuren sind von ihm erhalten; und häufig interessiert an ihnen mehr das Problem, als die gefundene Interpretation. Freilich

sein ruhender Herkules, im Berliner Museum, der im künstlerischen Wettstreit mit Pollaiuolo entstanden sein könnte und Michelangelos

Abb. 60. Antonio del Pollaiuolo. Herkules und Antäus. 1/4
Florenz, Nationalmuseum.

kolossalem David zum Vorbild diente, verrät selbstsichere Meisterschaft (Abb. 61); und gleiches gilt von der dekorativen Gruppe im

Wiener Hofmuseum, Bellerophon und Pegasus (Abb. 51) und von der überraschenden guten Komposition eines reitenden Negers im Kampf mit einem Löwen in der Sammlung Foulc in Paris. Aber nicht immer kam das Problem, das ihn am meisten interessierte, starke Bewegung auch im Rumpf — nicht nur in den Gliedern — darzustellen, voll zum Ausdruck. Erst Michelangelo hat dies Motiv mit dramatischer Kraft und stärkster Unmittelbarkeit in monumentalen Marmorwerken zu verbildlichen vermocht.

Abb. 61. Bertoldo. Herkules. ⅓
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Der bemerkenswerte Zuwachs an formalem und technischem Können, den die italienische Kunst den Bildnern des 15. Jahrhunderts verdankt, ward durch die wenig jüngeren Meister, die Vertreter der „klassischen Kunst" aufs glücklichste zusammengefaßt und noch vermehrt. Zunächst durch Leonardo da Vinci (1452—1519), dessen Entwürfe zum Reiterdenkmal Ludovico Sforzas und zu einer ebensolchen Gruppe für das Grabmal Trivulzio in Mailand zwar nie zur Ausführung gekommen sind, aber der Anlaß zu

kleinen Bronzearbeiten seiner unmittelbaren Nachfolger wurden. So bringt man mit seinen eindringlichen Vorarbeiten zu diesen Monumenten die Statuetten schreitender Pferde in Zusammenhang, die in zahlreichen Varianten erhalten sind (Abb. 62). Vielleicht wurden sie von Giovanni Francesco Rustici, der unter den jüngeren Florentinern Lionardo besonders nahestand, ausgeführt. Feine Naturbeobachtung eint sich hier mit strenger Stilisierung,

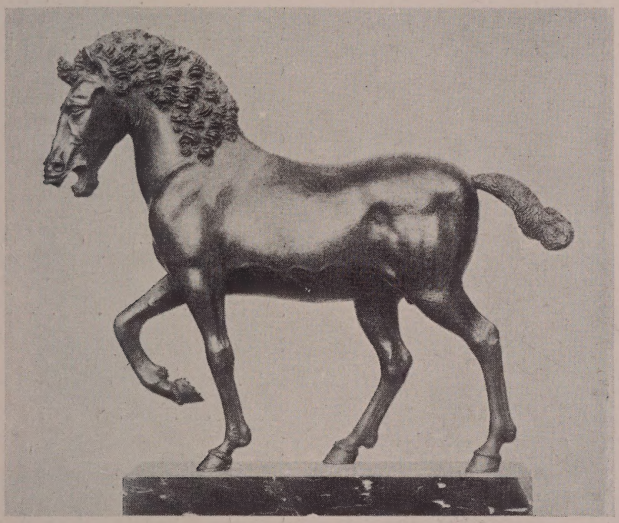


Abb. 62. Nach Leonardo da Vinci. Hengst. ¼
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

wie sie den besten Werken der Antike eigen ist. Ohne diese Harmonie, doch durchaus eigenartig, erscheint neben ihnen die kühne Komposition eines kecken Reiters auf derbem, sprengendem Roß im Budapester Museum, das unlängst von Meller als Guß nach einer Skizze Leonardos (einer eigenhändigen?) angesprochen ward.

Auch die zwei großen Bronzewerke Michelangelo Buonarrotis (1475—1564), ein David für Pierre de Rohan und das Monument Julius II. in Bologna, sind zugrunde gegangen, und ebenso seine Erzstatuette eines Pferdes für den Herzog von Urbino, eine dem

Meister durch den ungewohnt kleinen Maßstab beschwerliche und unerfreuliche Arbeit. Aber seine großen Marmorwerke, wie seine Modelle und Skizzen sind von den wenig jüngeren Bildnern oft in kleinem Maßstab kopiert oder in freier Weise nachgebildet worden. So geht die in mehreren Varianten bekannte Simsonsgruppe (Abb. 63) auf einen flüchtigen Entwurf des Meisters in der Casa Buonarroti zu Florenz zurück. Die Torsi zweier Schächer in den Museen von Berlin und Paris mögen nach seinen überarbeiteten Skizzen gegossen sein; sie wurden dann das Vorbild für zwei jüngere ausgeführte Statuetten, die sich, zusammen mit einem gekreuzigten Heiland, im Mailänder Kastell befinden. Daneben sind schon im 16. Jahrhundert und weiter in der Folgezeit der Bacchus, die Tageszeiten der Medici-Gräber und andere Werke des Altmeisters, ebenso häufig wie antike Statuen als Bronzestatuetten nachgebildet worden. Von jeher scheint der Wunsch, so berühmte Kompositionen in kleinen Nachbildungen zu besitzen, lebendig gewesen zu sein.

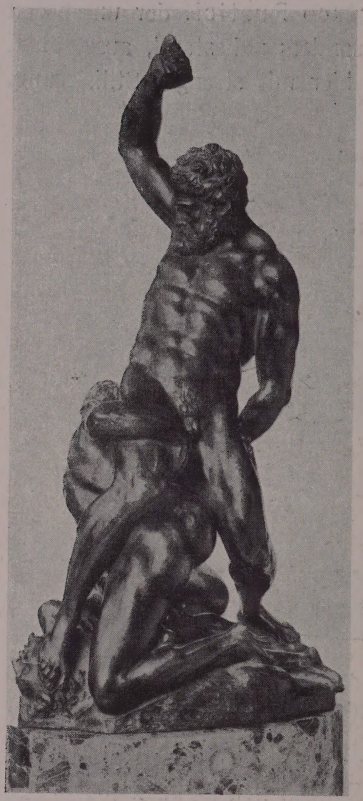


Abb. 63. Nach Michelangelo. Simson mit Philistern kämpfend. 1/8 Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Aber die starken Ausdrucksformen Michelangelos paßten nicht für seine Zeitgenossen und seine unmittelbaren Nachfolger. Seine kühnen Bewegungsmotive waren ihnen nicht innere Notwendigkeit, und als Ausdruck

schwächerer Empfindung erscheinen sie wie kühles Pathos und oftmals wie unleidliche Manier. Zudem bevorzugt diese jüngere

Abb. 64. Benvenuto Cellini. Hermes (vom Sockel des Perseus-Denkmals). Florenz, Loggia dei Lanzi.

Generation schlanke, gestreckte Proportionen, die jede komplizierte Bewegung unruhig und unmonumental erscheinen läßt.

Ein großes, erlerntes Können, bei geringer persönlicher Eigenart,

ist das Wesen des akademischen Eklektizismus; und es ist charakteristisch für das reife 16. Jahrhundert, daß damals in Florenz die erste Akademie für Maler und Bildhauer gegründet wurde. Sie konnte das Nachlassen der künstlerischen Schöpferkraft, das mehr und mehr in Mittelitalien zutage trat, nicht aufhalten. Deutlich tritt dieser Verfall bei Benvenuto Cellini (1500—1572) zutage, dem an italienischen Höfen und in Frankreich tätigen Goldschmied, Bronzebildner und Medailleur, der durch seine von Goethe übersetzte Autobiographie berühmter wurde, als durch seine Werke. Sie sind kunstvoll, aber keineswegs immer künstlerisch wertvoll. Das Verlangen nach reicher Verzierung verführte ihn, auch den steinernen Sockel seines Perseus an der Loggia dei Lanzi zu Florenz mit bronzenen Statuetten zu dekorieren (Abb. 64), die dann auch einzeln vervielfältigt worden sind. Charakteristisch für die Epoche sind alle-

Abb. 65. Römisch, 1591. Kleine Büste Papst Gregors XIV.

gorische Themata, wie der Sieg der Tugend über das Laster; und die Komposition dieser kleinen vergoldeten Gruppen im Berliner Museum zeigt Cellinis Können und seine Schwächen besonders deutlich. — Doch verleugnet sich in seinen Werken und ebenso bei Bandinelli, Vincenzo Danti wie in anonymen Statuetten und in den seltenen kleinen Bildnisbüsten der Epoche (Abb. 65) nicht ganz die Tradition der großen Vergangenheit und eine glückliche Befruchtung wurde Mittelitalien nach 1550 durch zugewanderte Niederländer zuteil. Unter ihnen ist der aus Douai gebürtige Giovanni da Bologna (1529—1608) durch seine Schöpfungen, wie durch seinen Einfluß der wichtigste. Auch seine Kunst ist nicht denkbar ohne Michelangelo; aber der dekorative Sinn des Vlamen und seine durchaus individuelle, vielseitige Begabung ließen ihn neue, kühne Kompositionsmotive finden, die kompliziert, in sich geschlossen, doch lockerer und äußerst bewegt im Umriß sind. Hierin liegt der prinzipielle Gegensatz des Bronzebildners zum Marmorbildhauer Michel-

Abb. 66. Giovanni da Bologna. Vogelsteller. $^3/_{10}$. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Sammlung J. Simon.

angelo. Deutlich tritt das in der Statue eines fliegenden Merkurs im National-Museum in Florenz zutage, und in den Varianten der

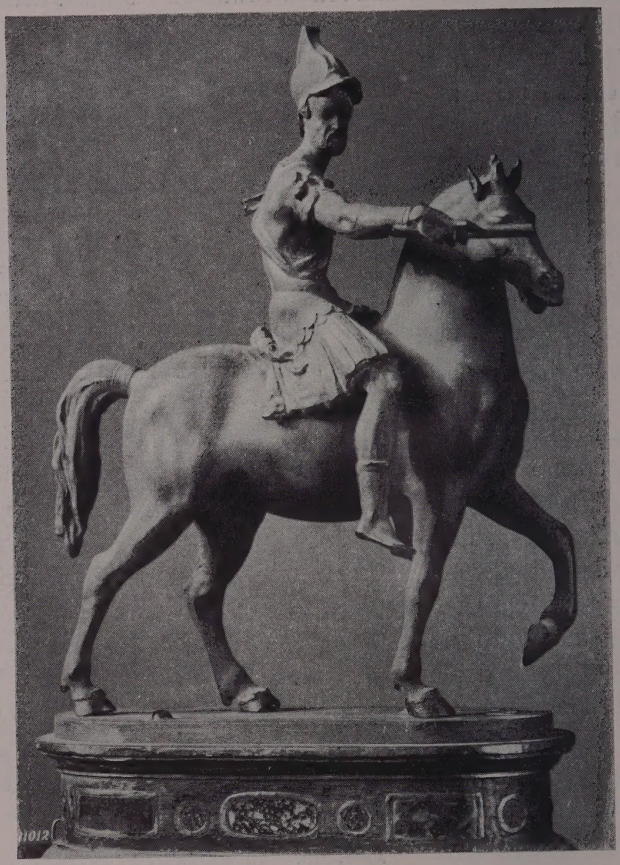


Abb. 67. Giovanni da Bologna. Cosimo I.
Florenz, Nationalmuseum.

kleineren Gruppe Nessus und Dejanira, die nach der Zahl der verschieden großen Wiederholungen zu schließen, besonders beliebt gewesen sein muß. Seine graziösen Darstellungen der badenden Venus (Abb. 49) fordern zu einem Vergleich mit der Verbildlichung

dieses Themas durch Adriano Fiorentino (Abb. 48) und seine genrehaften Interpretationen von Volkstypen (Abb. 66) an ältere vlämische Arbeiten und Labenwolf[1]) auf,. Seine Reiterstatue des ersten Herzogs von Toskana in Florenz, deren in Bronze gegossenes Modell das Nationalmuseum ebenda besitzt (Abb. 67), hat den feierlichen Ernst des Cinquecento; und ähnliches gilt von seinen Allegorien und Tierfiguren (Abb. 52). Schon aus dieser kurzen, unvollständigen Aufzählung geht die Reichhaltigkeit seiner Themata und seiner Ausdrucksmöglichkeiten hervor.

Abb. 68. Valerio Cioli. Bacchusknabe. ⅔ Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Ihm wurden einstens auch die genrehaften Bildnisdarstellungen vom Hofzwerg Cosimos I. und heitere Motive aus dem Bacchuskreise (Abb. 68) zugeschrieben, die heute als die Werke Valerio Ciolis (1529—1599) erkannt sind. Von manchem anonymen Werk dieser Epoche ist man nicht sicher, ob ein Italiener oder ein in Italien schaffender Niederländer ihr Autor war. Das zeigt am deutlichsten die Angleichung im Stil und den starken Einfluß der aus dem Norden Zugewanderten auf die letzte Phase der mittelitalienischen Renaissance.

---

[1]) Vgl. S. 112.

Oberitalien.

Der zehnjährige Aufenthalt Donatellos in Padua war von größtem Einfluß auf die Bronzebildnerei in Norditalien. Er bedurfte einer großen Zahl von Gehilfen, um die Statuen und Reliefs des Hochaltars von S. Antonio, das Reiterbildnis des Gattamelata und andere große Aufträge auszuführen. Unter den paduanischen Schülern soll ihm Bartolomeo Bellano (um 1430—1498) besonders nahegestanden haben; mit dem Maler Gentile Bellini ward dieser später von der Republik Venedig zum Sultan Soliman nach Konstantinopel entsendet. Solche ruhmvolle Erinnerung überrascht angesichts seiner figurenreichen Reliefs an den Chorschranken der Paduaner Wallfahrtskirche; und ebenso haben seine zwei Interpretationen des Höllenberges in der Sammlung Figdor zu Wien mehr antiquarischen als künstlerischen Wert. Aber unter seinen Statuetten findet sich manche interessante Komposition. Das Bizarre hat ihn zweifellos angezogen; das beweist auch die Hekate im Berliner Museum, wie die liegende Hexe in der Londoner Sammlung Heseltine; und eine gewisse Steifheit in der Anordnung der parallelen Faltenzüge hat er kaum jemals überwunden. Bemerkenswert trotz solcher Eigenheit ist sein Hieronymus in der Sammlung G. Dreyfus in Paris (Abb. 69) und durchaus glücklich als Konzeption ist der ihm zugeschriebene Neptun mit dem Meerungeheuer, der auf der Auktion Spitzer aufs lebhafteste umworben war und später aus der Sammlung Hainauer in die Pierpont Morgans gelangte.

Sein Schüler Andrea Briosco, genannt Riccio (1470—1532), hat die Kleinkunst in Bronze in Oberitalien zu einer überraschenden Vollkommenheit gebracht. Er besaß einen ausgeprägten Sinn für gefällige Kompositionsweise, reiche Phantasie, die sich im Formalen, wie in der Ausdeutung der sehr verschiedenartigen Themata immer wieder ausspricht; und eine geschickte Hand, die die Technik aufs schnellste und glücklichste meisterte. Die luxuriöse Lebenshaltung in Venedig und seinen Nachbarstädten bedurfte gerade solcher Werke zum Schmuck der Wohngemächer. Antiquarische Interessen wurden durch das mythologische, heroische oder genrehafte Thema

Abb. 69. Bartolomeo Bellano. Der heilige Hieronymus. Paris, Sammlung Gustave Dreyfus. (Nach Bode, Die ital. Bronzestatuetten der Renaissance. Verlag B. Cassirer, Berlin.)

(Abb. 50 u. 70), sowie durch den Anschluß an antike Formen, wie endlich durch die Nachbildung klassischer Werke befriedigt. Häufig ist hier die Statuette und die kleine Gruppe durch eine Muschel, eine zierliche Vase oder einen Kerzenhalter zum Gebrauchsgegenstand ausgebildet (Abb. 71 u. 72). Durch ihre Qualität aber sind Riccios eigenhändige Statuetten und Geräte fast immer große Kunst. Selbst Arbeiten seiner Werkstatt werden noch heute von Privatsammlern besonders geschätzt. Auch Tiergestalten bildete er häufig (Abb. 85), und viele sind dann in der Folgezeit von seinen Nachfolgern geschaffen worden; war doch schon das Seeungeheuer von Bellanos Neptunsgruppe öfters einzeln, mit zwei Muscheln für den Streusand und den Tintenbehälter versehen, gegossen worden.

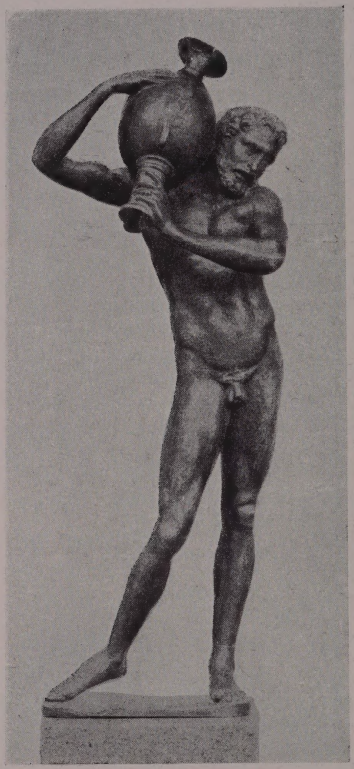


Abb. 70. Riccio. Wasserträger. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Andere Oberitaliener sind erst in den letzten Jahrzehnten durch Wilhelm von Bode als Künstlerpersönlichkeiten klargestellt worden. So Pier Jacopo Alari-Bonacolsi (gestorben 1528), dem seine feinen Nachbildungen antiker Werke den Beinamen Antico eingetragen haben. Die schöne Göttin des Verkehrs im Berliner Museum hat er dem Revers einer trajanischen Münze nachgebildet; auch die kleine feine Nachbildung der Reiterstatue Marc Aurels im Wiener Hofmuseum (Abb. 54) ist ihm trotz des eingravierten frühen Datums (1470) von J. von Schlosser wohl mit Recht zugeschrieben. Im

Abb. 71. Riccio. Satyr mit Tintenfaß und Leuchter.
Florenz, Nationalmuseum. (Nach Bode, Die ital. Bronzestatuetten der Renaissance. Berlin, B. Cassirer.)

16. Jahrhundert befand sie sich im Schloß von Mantua. Durch die Treue der Nachbildung, wie die Feinheit der Ausführung überragt sie die Filaretes von 1465 im Albertinum zu Dresden sehr. Die an-

mutige Knabenbüste (Abb. 73) ist in mehreren Exemplaren, in den Museen von Berlin und Florenz und der Sammlung von Pannwitz in Berlin bekannt.

Abb. 72. Riccio. Leuchter (Nereide mit dem Wappen der Chigi). Oxford, Ashmolean-Museum. (Nach Bode, Die ital. Bronzestatuetten der Renaissance. Berlin, B. Cassirer.)

Den Statuetten des Francesco da Sant' Agata (in Padua um 1520 tätig) sind schlanke, fast zierliche Proportionen und ein gewisses Pathos eigen. Er liebt die Komposition nackter Gestalten mit erhobenen Armen; am bekanntesten war von jeher, längst ehe

man den Namen ihres Schöpfers kannte, die Schutzflehende (Andromeda?) im Berliner Museum (Abb. 74).

Der Brescianer Matteo Olivieri ist in den nämlichen Jahren in Venedig nachzuweisen. Kraftvoller als die Schutzflehende er-

Abb. 73. Antico. Knabenbüste. c. 1/2
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

scheint seine stark einherschreitende Fama in Berlin, während sein Adam mit dem Grabscheit durch seine komplizierte Haltung den Einfluß toskanischer Kunst vermuten läßt.

Unter den Venezianern der Hochrenaissance muß neben Tullio Lombardi, dem Meister der anmutigen kleinen Mädchenbüste

(Abb. 75) der aus Florenz gebürtige Jacopo Sansovino (1486—1570) genannt werden. Er hatte den Einfluß Michelangelos erfahren, ehe er sich als Baumeister und Bildner in der Lagunenstadt niederließ. Doch bildete er seinen Stil hier ins Geschmackvolle, Anmutige um, wie seine großen Werke, die feine Bronzestatuette des Neptun im Berliner Museum und die ihm zugeschriebenen Türklopfer erkennen lassen (Abb. 76). Man darf vermuten, daß Venedig durch ihn den Stil der römischen Hochrenaissance kennen lernte, und in diesem Sinne sind Alessandro Vittoria (1525—1608), der noch unbekannte Meister des prachtvollen Tintenfasses mit dem Delphinreiter (Abb. 77) und Niccolo Roccatagliata (um 1600 in Venedig und Genua tätig) als seine Nachfolger anzusprechen. Von jenem stammen mehrere Statuetten der Simon-Sammlung im Berliner Museum, so die reizvolle Judith, die auch in österreichischen Museen, an einem Türklopfer (irrtümlich Tavagni genannt) bei Pierpont Morgan vorkommen. Seinen Einfluß verraten auch prachtvolle Kaminböcke (Abb. 78), bei denen hockende und stehende Figuren zu einem wirkungsvollen Aufbau vereint sind; während Roccatagliata am bekanntesten durch einen prächtigen Kandelaber in S. Giorgio zu Venedig ist. Der reich-

Abb. 74. Francesco da Sant' Agata. Schutzflehende (Andromeda?). $^2/_5$ Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

gegliederte Baluster ist mit Putten und Delphinen dicht besetzt, und der Typus dieser Knaben hat manches kleinere Werk von ihm erkennen lassen.

Neben solchen mit figürlicher Plastik aufs prächtigste ausgestatteten Geräten sind grade in Oberitalien auch eine Menge größerer und kleinerer Gebrauchsgegenstände zu Ende des 15., mehr noch im 16. Jahrhundert entstanden, die den Museen wie dem Privat-

Abb. 75. Tullio Lombardi. Mädchenbüste. ⅓
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

sammler mit Recht als köstlicher Besitz erscheinen. Häufiger als schlanke Vasen und breite, hohe Schalen auf verziertem Fuß (Weinkühler [?], Abb. 79) kommen Mörser (auch schon sehr gute aus der Stilepoche der Gotik) vor, die durch kraftvolle, sinngemäße Form, den Reliefschmuck der Außenwand und hübsche, mitunter als Delphine gestalteten Henkel ausgezeichnet sind. Manche Modelle sind häufig kopiert worden, wie das mit kleinen, einzeln hingestellten Tiergestalten und Wappen und einem feinen Akantus-

fries am oberen Rand (Abb. 80). In anderen Fällen scheinen die Relieffriese in ziemlich primitiver Art einem unverzierten Mörser

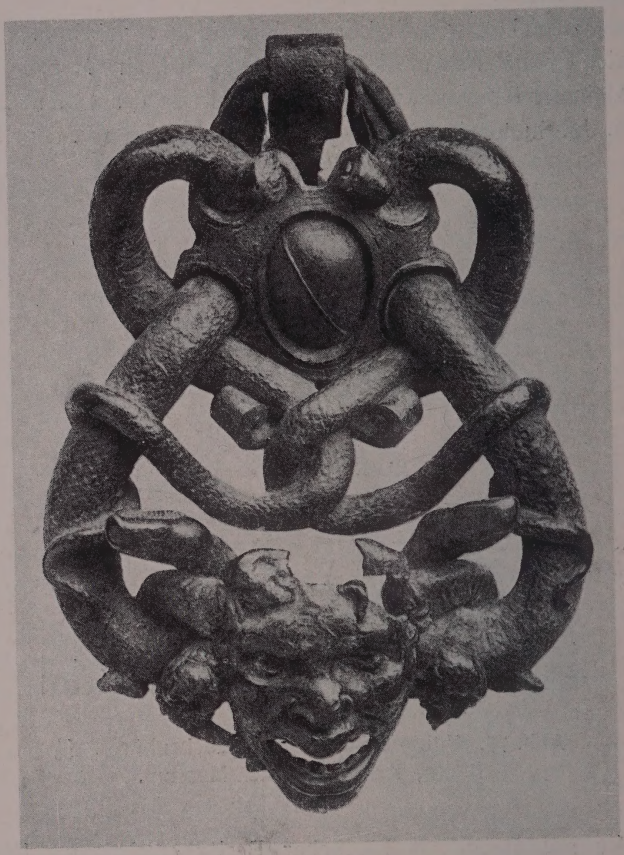


Abb. 76. Jacopo Sansovino (?). Türklopfer. $^4/_{10}$
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Sammlung J. Simon.

oder seinem Modell angefügt zu sein. Doch rechnen solche Arbeiten nach strengem Urteil nicht zu den besten Arbeiten des Kunstgewerbes, wenn auch ihr kunsthistorischer Wert natürlich außer Frage steht.

Waren die Mörser ursprünglich wirklich für den Gebrauch in Apotheken und vornehmen Küchen bestimmt, um erst in der Neuzeit ein Schmuck des Wohnzimmers zu werden, so waren das die kleinen und größeren Bronzelampen schon im Zeitalter der Renaissance

Abb. 77. Venedig, um 1575. Tintenfaß (Jüngling auf Delphin). $^2/_5$
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Mitunter sind sie, um von erhöhter Stelle ihr Licht zu spenden, auf einer großen Tierkralle angebracht (Abb. 72). Das gilt auch von jenen burlesken hockenden Figuren, von Satyrn und Najaden, die mit deutschen Leuchterweibchen zu vergleichen sind. Daneben haben sich die reich verzierten, flachen, länglichen Typen der hellenistischen Zeit einer erstaunlichen Beliebtheit erfreut. Sie

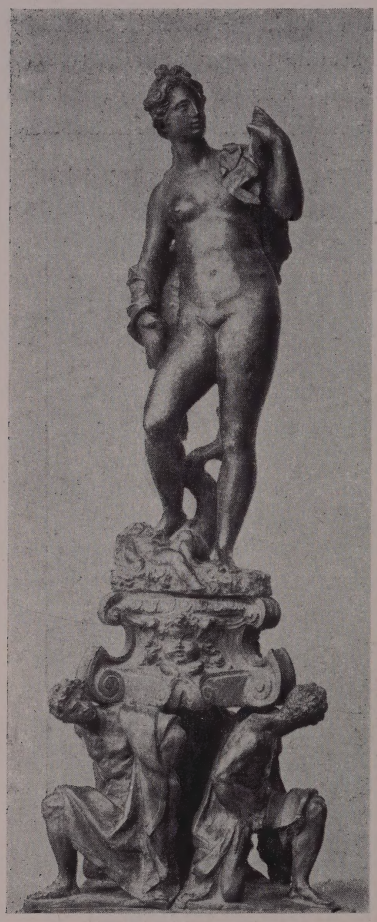


Abb. 78. Nachfolger des Alessandro Vittoria. Kaminbock. 1/6
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

werden aufs reichste mit zierlichen Reliefs umgeben; oder die Grundform bildet ein Fuß, zwischen dessen Zehen sich eine kleine Tülle für den Docht befindet; auch Tierformen mit Köpfen oder Fratzen aufs phantastischste kombiniert, sind keineswegs selten. An dem eigenartigen Lichtspender eines Schwans mit eingebetteten Masken im Berliner Museum (Abb. 81) fehlt der bekrönende Deckel, ein pausbäckiger Kinderkopf, der an dem Exemplar im Museo Estense zu Modena erhalten blieb, doch ist dieses nach unten zu falsch ergänzt. Eine niederländische, sehr vergrößerte Nachbildung war auf der Auktion R. v. Kaufmann.

Von den Tintenbehältern mit Figurenschmuck wurden die in vielen Exemplaren erhaltenen des Riccio schon erwähnt (Abb. 71). Die aparte Komposition mit einem hockenden Atlas (oder Christopherus?), der die Weltkugel und den segnenden Christusknaben trägt (Abb. 82), ist in der Folgezeit wiederholt und frei variiert worden. Ein jüngeres, etwas größeres Tintenfaß, im Berliner Museum, ist mit einer schönen Frauengestalt, einer Allegorie der Geschichtsschreibung von Jacopo Sansovino (?) bekrönt. Daneben kommen oftmals rechteckige

Schreibkasten vor. Der bekannteste Typus, der keineswegs selten und mit Ichthyozentauren, Najaden und Gorgonenmasken verziert ist, ward früher irrtümlich Caradosso zugeschrieben.

Das künstlerische Problem war ja nicht immer das gleiche. Einmal sollte das Gerät betont, und die Reliefs und Figürchen nur Beiwerk sein, oder aber die letzteren sind durchaus als die Haupt-

Abb. 79. Venedig, 16. Jahrh. Weinkühler (?).
Florenz, Nationalmuseum, Sammlung Carrand.

sache erfunden und Tintenfaß und Kerzenhalter scheinen nur aus äußeren Gründen beigefügt zu sein. Freilich auch hier dient bei den glücklichsten Konzeptionen einer Blütezeit solche Beigabe der Abrundung der Gruppe, also der Vervollkommnung des Kunstwerks.

Neben Schreibzeug, Leuchter und Lampe war die kleine Tischglocke ein notwendiges Gerät im vornehmen Zimmer der Renaissance. Dem schönen Klang zuliebe ward bei ihnen dem Kupfer

viel Zinn beigefügt; und eine helle, kühle Färbung war das Ergebnis solcher Mischung. Der feingeschwungene Glockenkörper pflegt in der Blütezeit mit flachen Reliefs verziert zu sein, und der Griff ist häufig als Figur gestaltet. Durch das Mediciwappen ist eine formenschöne, feingearbeitete und vergoldete Glocke im Hamburger

Abb. 80. Werkstatt des A. Leopardi. Mörser. ½
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Museum für Kunst und Gewerbe auch kunsthistorisch von besonderem Wert (Abb. 83). Eine gröbere Wiederholung findet sich in englischem Privatbesitz. Italienische Künstlernamen sind selten angebracht; häufig dagegen auch an einfachen Glocken die Namen Johannes van Eynden, eines Niederländers, und seiner Söhne.

Ein besonderes Kapitel sind endlich die an Möbeln und am Hause befestigten Bronzen, wie Türgriffe, Türzieher und -Klopfer.

Fackelhalter, denen oft große Ringe angefügt sind, um die Pferde neben dem Portal oder im Hofe anzubinden, trifft man in Privatsammlungen äußerst selten an. Aber italienischen Palästen dienen noch manche von ihnen als köstlicher Schmuck. Nur an die edelgestalteten von Giacomo Cozzarelli (1453—1515) am Palazzo Magnifico zu Siena sei hier erinnert.

Abb. 81. Riccio. Lampe. c. $^1/_2$
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Um so häufiger sind auch außerhalb Italiens Türklopfer anzutreffen. Und da in größeren Sammlungen, wie dem Berliner Kunstgewerbe-Museum, auch das Mittelalter, die deutsche und französische Kunst des 16. Jahrhunderts wie das Barock aufs reichste vertreten sind, läßt sich an diesem Gerät der Stilwandel durch mehrere Jahrhunderte hindurch aufs genaueste verfolgen. Gerade wo die Motive während vieler Generationen die nämlichen bleiben, wie der Löwenkopf mit einem derben Ring im Rachen, der seit dem Altertum bis

zum 18. Jahrhundert immer wieder verwendet wurde, weil die als beste Zweckform erkannte Gestaltung einer durchgreifenden Veränderung nicht unterworfen werden sollte, oder wenn die Kom-

Abb. 82. Riccio. Lampe mit Tintenfaß.
London, Sammlung Taylor.

position aneinandergeschmiegter Gestalten diesseits und jenseits der Alpen versucht ward, tritt der eigenste Geschmack und das selbständige Können des einzelnen Landes und jedes Zeitalters klar

zutage. Im 16. Jahrhundert war zweifellos Venedig auch für die Ausgestaltung des Türklopfers und des Türziehers eine besonders glückliche Stätte (Abb. 84 u. 76). Trotzdem gelang es der Folgezeit, durch strengere Linienführung und neue Formgedanken den Stil des

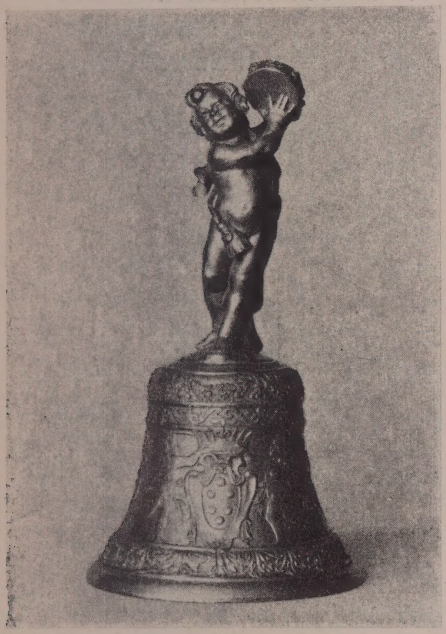


Abb. 83. Mittelitalienisch, um 1600. Glocke mit dem Wappen der Medici. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Abb. 84. Venedig, 16. Jahrh. Männerkopf; Türgriff. ½ Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Barocks auch auf diesem Sondergebiet zum Ausdruck zu bringen (Abb. 100).

Ein eigenes Kapitel sind im Gebiet der Kleinkunst des 16. Jahrhunderts die Plaketten, Bronzereliefs meist von geringer Größe, von denen in einem Handbuch dieser Folge[1]) die Rede ist. Doch müssen

[1]) Bernhart, Medaillen und Plaketten.

sie auch hier in Kürze genannt werden als Teile von Schreibzeugen und anderem Gerät. Sakrale Motive wurden häufig von einem verzierten Rahmen umgeben und mit einem Handgriff an der Rückseite versehen, um als sogenannte Kußtafeln, der kleinsten Form von Privat-Altärchen, benutzt zu werden. Andere geben sich durch ihre Form als Lampendeckel oder Schwertzierate zu erkennen, oder eine kleine Öse beweist die einstige Verwendung als Hutverzierung.

Abb. 85. Riccio. Kröte. $^1/_1$
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Deutschland im 16. Jahrhundert.

Das Zeitalter der Renaissance und der Reformation war auch für Deutschland und seine westlichen Nachbarländer eine Blüteepoche voll künstlerischer Kraft und tätigen Gewerbefleißes. Aber während in Italien viele der besten Bildner neben monumentalen Arbeiten in Stein und Erz bronzene Kleinkunst geschaffen haben, besaß Deutschland um 1500 nur eine bedeutsame Gießhütte, die der Vischer zu Nürnberg. Man pflegt diese Stilgruppe, in Anlehnung an die künstlerischen Vorgänge in Italien, die deutsche Renaissance zu nennen, und nirgends paßt der Ausdruck so gut, wie gerade bei den

Bronzewerken Peter Vischers und seiner Söhne; aber im ganzen betrachtet ist die Bezeichnung irreführend: Jenseits der Alpen war das zielstrebige Studium, wie das Nachbilden antiker Werke ein Lebendigmachen der alten, in gewissem Sinne eignen Tradition. In Deutschland waren es fremde Formen, die man aus Bewunderung an ihrer Schönheit übernahm, wie schon die Karolingerzeit und das Mittelalter von der Antike gelernt hatten. Freilich nun wurden solche Interessen auch durch die wissenschaftliche Arbeit der deutschen Humanisten wesentlich gefördert. Aber die Gotik hat gerade zu Ausgang des Mittelalters ihre starke Lebenskraft bewiesen. Nur ganz allmählich, als in Italien schon drei Generationen den neuen Stil ihr eigen nannten, konnte sie überwunden werden; und

Abb. 86. Peter Vischer. Selbstbildnis am Sebaldus-Grab. $^1/_3$. Nürnberg, St. Sebalduskirche. (Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin.)

als es vollständig gelungen war, hatte auch die eigentliche Blütezeit der deutschen Plastik ihr Ende erreicht.

Diesseits der Alpen war Holz — meist bemalt und vergoldet — für große und kleinere Bildwerke in Kirche und Privathaus, der Stein für Außendekoration das selbstverständliche Material. Letzterer kam auch häufig bei Grabmälern vor, ohne daß das Erz hier

Abb. 87. Peter Vischer. Jagdhund. c. $^5/_6$
Nürnberg, Germanisches Museum.

wie bei Taufbrunnen ganz beiseite gelassen wurde. Diese beiden Aufgaben waren auch die weitaus wichtigsten für die Werkstatt der Vischer.

Herrmann Vischer der Ältere, ihr Gründer, war 1453 in die Zunft der Rotgießer von Nürnberg eingetreten; und bald muß er weit über den Bezirk der alten Reichsstadt hinaus bekannt gewesen sein. Schon 1457 schuf er außer dem Taufbrunnen für S. Sebald einen großzügig dekorierten für die Stadtkirche zu Wittenberg, und

in der Folgezeit hat er für Meißen, Posen und Bamberg Grabplatten mit Bischofsgestalten geliefert. Sein Sohn, Peter Vischer der Ältere, der zu den besten Bildnern dieser Epoche, nicht nur in Deutschland, zählt, scheint in den frühen Grabplatten für Bamberg, Krakau und andere Städte, den Stil des Vaters fortzusetzen, aber wie diese ihre Vorbilder in einzelnen Feinheiten der Modellierung überragen, so wird der Wittenberger Taufbrunnen weit in den Schatten gestellt durch Peters prachtvolles Grabmal des Erzbischofs Ernst im Magdeburger Dom (1495); und dies darf wiederum als eine Vorstufe zu dem Sebaldusgrab in Nürnberg gelten. Hätte Peter Vischer nur dies eine Werk hinterlassen, müßte er doch unter den wichtigsten Meistern bronzener Kleinkunst genannt werden. Denn der reiche Umbau für den älteren silbernen Sarg des Nürnberger Stadtheiligen ist in allen Teilen aufs reichste mit Statuetten verziert, und einzelne Architekturteile dieses dekorativen Baues, wie die kandelaberartigen Zwischenpfosten und die Leuchterweibchen an den Ecken erscheinen den besten Beleuchtungsgeräten dieser Epoche verwandt. Die Apostelgestalten vor den durchlaufenden, inneren Pfosten verleugnen am wenigsten gotische Tradition; doch ähnlich Ghibertis reifsten Werken ist ihnen eine edle Harmonie zu eigen. Durchaus der neuen Zeit gehören hingegen die Statuetten sitzender Männer an den Ecken des Postamentes und die Fülle kleiner Putten an, die die Basen der Pfosten und Kandelaber, wie ihre Platten in halber Höhe und die Bedachung bevölkern. Schon das Mittelalter

Abb. 88. Peter Vischer (Werkstatt). Kupido. $^2/_3$. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

hatte in Miniaturen und an Chorgestühlen genrehaftes Beiwerk, die sogenannten Drolerien angebracht. So durfte auch Vischer Ähnliches wagen: Neben kleinen Musikanten brachte er viele Kinder, die meisten nackt, die mit Hunden spielen, einen Becher halten oder sich in unbekümmerter Lebensfreude an die Profile lehnen, in manigfachen Variationen an. Der Putto der italienischen Renaissance war plötzlich in Deutschland heimisch. Die Architekturformen, soweit sie nicht als freibehandelte Gotik erscheinen, sind oberitalienischer Dekorationsweise verwandt. Man hat früher gemeint, der Meister hätte sie durch seinen Sohn Herrmann kennengelernt, aber da dieser bald nach seiner Heimkehr aus Italien (1516/17) starb, und auch die virtuose Beherrschung des neuen Stils ein eigenes Studium wahrscheinlich macht, nimmt man neuerdings an, daß Peter bald nach 1500 selbst in der Lombardei gewesen ist.

Abb. 89. Peter Vischer d. J. Tintenfaß. Oxford.

An der Schmalseite des Unterbaues, gegenüber der Darstellung

des heiligen Sebald hat sich der Künstler, als schlichter Handwerker mit Schurzfell und Kappe angebracht (Abb. 86); aber wie diese Statuette gebildet ist, monumental trotz kleinen Maßstabs, verrät schon sie allein den großen Könner. Der ganze Aufbau, nach einer Beischrift 1508 begonnen, ward einer längeren am Sockel zufolge 1519 von Peter Vischer und seinen Söhnen vollendet. Doch waren diese ohne Zweifel nur des Vaters Gehilfen; die Erfindung geht ganz auf ihn zurück. Der Guß geschah in wenigen großen Teilen; und es kam dem Meister ohne Zweifel mehr auf eine reiche Gesamtwirkung

Abb. 90. Hans Vischer. Sockel vom Apollo-Brunnen. $^1/_8$
Nürnberg, Germanisches Museum.

als auf subtile Durchbildung aller Einzelheiten an. Sonst hätte er das in malerisch-flüchtiger Art modellierte Beiwerk sorgfältiger ziseliert, wie es bei den zwei großen Statuen in der Hofkirche zu Innsbruck und bei einzelnen der kleinen Genregruppen geschah, die im Zusammenhang des größeren Werkes entstanden sein müssen. Es sind das kleine Knaben, für sich sitzend oder mit einem Hunde spielend, ein sitzender Jagdhund nach dem Stich des Hausbuchmeisters (Abb. 87) und ein Wasserweibchen, die, zum Teil in mehreren Exemplaren bekannt, in größeren Kunstsammlungen anzutreffen sind. Daneben verdient die Statuette eines Kupido im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, ihres etwas größeren Formates,

der guten Durchbildung, wie der Abwandlung eines klassischen Motivs in typisch deutsche Formen wegen, Beachtung (Abb. 88).

Neben dem frühverstorbenen Herrmann sind Peter und Hans Vischer des Vaters Gehilfen gewesen. Beide waren — ihrer Generation gemäß — entschiedene Anhänger der italienischen Renaissance; und beide haben neben größeren Werken anmutige Werke der Kleinkunst hinterlassen. Peter Vischer der Jüngere, der 1428, ein Jahr vor seinem Vater starb, schuf feine kleine Bronzereliefs mit dem klassischen Thema Orpheus und Eurydike, sowie zwei Schreibzeuge — heute in Oxford und in Stanmore in England — mit je einer nackten, jungen Frau neben dem Tintenbehältnis (Abb. 89). Der am Boden liegende Schädel, mehr noch die Inschrift an dem einen „Vitam non mortem recogita" erweisen die symbolische Bedeutung der kraftvoll-harmonischen Gestalt. Ein drittes ähnlich komponiertes Tintenfaß im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum ist der Inschrift G. F. 1557 wegen hypothetisch für den Bildhauer und Architekten Caspar Fischer in Anspruch genommen, der zwischen 1544 und 1580 am Heidelberger Schloß und an der Plassenburg

Abb. 91. Peter Vischer (Werkstatt). Kleopatra. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

tätig war. Seine Verwandtschaft mit der Nürnberger Familie ist nicht erwiesen. Noch schwerer ist ein viertes kleineres und wenig ziseliertes Schreibzeug mit dem sitzenden, geigenden Orpheus, einem Fabeltier und dem Datum 1556 im Florentiner Nationalmuseum, kunsthistorisch einzuordnen. Denn Hans Vischer, der aus stilkritischen Gründen wohl in Betracht käme, hatte 1549 bereits die Nürnberger Werkstätte aufgelöst und sich verpflichtet, weiterhin keine Güsse auszuführen. (Sollte sich diese Abmachung nur auf größere Werke bezogen haben?) Die Konkurrenz neubegründeter Gießhütten in Süddeutschland ist an dem traurigen Ende der berühmtesten schuld. Doch sind auch von Hans Vischer eine Anzahl reizvoller Werke erhalten: So der schöne Apollobrunnen mit Putten an dem reich verzierten Sockel (Abb. 90) im Germanischen Museum zu Nürnberg, und zwei größere Statuetten eines schreitenden Jünglings in München und Wien; dazu eine kleinere Eva, die aus der Sammlung Spitzer-Paris zu Oskar

Abb. 92. Nürnbergisch, Mitte des 16. Jahrh. Bauer. ⅓
Nürnberg, Germanisches Museum.

Hainauer-Berlin und dann nach Neuyork zu Pierpont Morgan gelangte.

Neben Vischers Nachkommen sind sein Schwiegersohn Pankraz Labenwolf und Peter Flettner seine Schüler gewesen. Dieser, einst nur durch Holzschnitte mit dekorativen Entwürfen und eine Fülle feiner Plaketten bekannt, gilt heute auch als Architekt und Meister schöner Innendekorationen und Möbel. In seiner Lehrzeit soll er in der Vischer-Werkstatt den unteren Teil eines schönen Brunnens, im Kaiser-Friedrich-Museum, geschaffen haben. Man pflegt an diesem in erster Linie den schönen Aufbau mit flacher Schale zu beachten;[1]) aber auch die zierliche Ornamentik des reichgegliederten Balusters und die ihn bekrönende Statuette der Kleopatra sind eingehenden Studiums wert (Abb. 91).

Erzbrunnen von mittlerer Größe und zierlichem Aufbau, geschmückt mit Statuetten, sind eine Lieblingsaufgabe jener Epoche gewesen. Auch von Pankraz Labenwolf sind zwei erhalten: Einer von 1557 im Nürnberger Rathaushof, dessen schlanke Säule über einem Kranz von wasserspeienden Delphinen einen nackten kleinen Putto trägt, und der bekanntere Gänsemännchen-Brunnen in der alten Reichsstadt. Sein schönes Modell besitzt das Germanische Museum. Die Verbildlichung genrehafter Motive aus dem Volksleben scheint durch ihn in Süddeutschland aufgekommen zu sein (wie durch Gian Bologna in Italien). Die Statuetten von Bauer und Bäuerin im Berliner Museum sind zweifellos von ihm; auch eine etwas geringere Darstellung desselben Themas in der Sammlung Guido von Rhò in Wien und ein Bauer mit Trinkkrug in München mögen in seinem Umkreis entstanden sein (Abb. 92).

Als Nichtnürnberger sei endlich Hans Leinberger erwähnt, der zwischen 1516 und 1530 in Landshut nachgewiesen, schon zur Generation des älteren Peter Vischer gehörte. Von ihm sind nicht nur zierliche Schnitzereien in Buchs erhalten, die damals oft als die Modelle für Bronzeguß entstanden, sondern auch größere Bildnereien in Holz; während dem Stil nach nur ein gesichertes kleines Bronze-

[1]) Im Katalog in der früheren, falschen Zusammensetzung abgebildet.

werk, eine dekorativ höchst wirkungsvolle Madonna, im Berliner Museum, von ihm bekannt ist (Abb. 93). Man hält sie für den Guß nach einer Skizze zum Moosburger Altar. Daneben ist in öffentlichen und privaten Sammlungen noch manches anonyme deutsche Werk dieser Epoche anzutreffen. Nicht alle sind nach Konzeption und Durchführung durchaus gelungen, wie auch unter den italienischen Arbeiten dieser Zeit minderwertige Kleinkunst in dem edlen Materiale vorkommt. Von den guten deutschen Werken unbekannter Herkunft aus dieser Stilepoche seien hier nur die Statuette eines Kriegers (Leuchterträgers? — Abb. 94) in der Sammlung G. von Rhò in Wien und das hübsche Relief von einem Sattelschmuck (Abb. 95) im Hofmuseum ebenda genannt.

Abb. 93. Hans Leinberger. Madonna. $^2/_9$
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts waren viele Bronzebildner

Abb. 94. Deutsch, Mitte des 16. Jahrh. Krieger. ½. (Nach E. W. Braun, Die Bronzen der Sammlung Guido von Rhò in Wien.)

in Deutschland mit großen und kleinen Arbeiten betraut. Eine Anzahl von ihnen war für das große, figurenreiche Grabmal Maximilians I. in Innsbruck beschäftigt, das sich nach dem Umfang plastischen Beiwerks, nicht aber in der Qualität, einzig mit Michel-

Abb. 95. Deutsch, 16. Jahrh. Frauenkopf (Sattelverzierung). ⅓. Wien, Hofmuseum.

angelos ersten Entwürfen für das Denkmal Julius II. vergleichen läßt. Daneben wurden auch in der Folgezeit viele Taufbrunnen, Grabmäler und Springbrunnen in Deutschland gearbeitet. Am wichtigsten sind die letzteren für unsere Betrachtung; zum mindesten die mit vielen kleinen Figuren, wie Benedikt Wurzelbauers prächtiger Tugendbrunnen zu Nürnberg von 1589, der

einem heute zerstörten des Georg Labenwolf zu Kopenhagen nachgebildet war, und die feine Brunnensäule mit Delphinen und nackten Putten am Sockel und der Statuette eines wappenhaltenden Kriegers als schöne Bekrönung in Kempten von 1601. Daneben kamen unter dem Einfluß italienischer Hochrenaissance nach 1550 umfangreichere Fontänenanlagen auf. An ihnen pflegen große allegorische Gestalten die Mitte zu betonen, während andere den Rand des breiten, dicht über dem Boden angelegten Beckens umgeben. Aber auch hier ward nur allmählich der bewegte Umriß und die Anbringung kleinerer Nebenfiguren aufgegeben.

Der Reichtum und das Bedürfnis nach Prachtentfaltung im Fürstenschloß wie im Privathaus hatten in Italien in dieser Epoche zur Freude am Sammeln bronzener Kleinkunst und zur Ausbildung schöner Geräte geführt. Diesseits der Alpen fehlten diese Voraussetzungen; so kam es hier nicht zu einer prunkvollen Ausgestaltung der kleinen Stücke des täglichen Bedarfs. Mörser und Kannen, Glocken und Schreibzeuge wurden nur ausnahmsweise mit figürlichem Schmuck bedacht. Öfters kommen seit dem 15. Jahrhundert Ritter und andere Figürchen als Leuchterträger vor. Die Mörser werden in der altgewohnten, derben Form gebildet, aber es gibt auch schlanke, becherförmige; einer der schönsten ist das edelgeformte Gefäß aus der Jamnitzer-Werkstatt im Berliner Kunstgewerbe-Museum, das mit feinen Flachreliefs, zarten Gestalten in Peter Flettners Stil, rundum verziert ist.

Mittelalterliche Tradition und italienischer Einfluß kommen in den Türklopfern und Türziehern, wie in Brunnenmündungen in gleichem Maße zutage. Der Löwenkopf mit dem Ringe[1]) im breiten Maul verliert seine heraldische Strenge. Gelegentlich wird dasselbe Modell für verschiedene Aufgaben benutzt, so kommt derselbe Löwenkopf an einem Türzieher des 17. Jahrhunderts aus Würzburg, im Berliner Kunstgewerbe-Museum, und als Brunnenmaske im Schloßhof von Schwarzenbruck vor. Auch Faunsköpfe werden als

[1]) Vgl. S. 58.

Wasserspeier seit dem 16. Säkulum verwendet, und Genreszenen, wie ein bekleideter, bekränzter Bacchusknabe, der auf einer Tonne reitet (heute gleichfalls in Berlin).

Abb. 96. Deutsch, 16. Jahrh. Türklopfer aus Kirchheim. $^1/_3$. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

An italienische Renaissance klingen Türklopfer und Türgriffe aus Augsburg — im Fugger-Museum ebenda und in Berlin — an; nur daß sie zierlicher und im Figürlichen nicht ganz so vollkommen sind. Ähnliches gilt auch von dem figürlich dekorierten aus Schloß

Kirchheim an der Mindel (in Berlin), der nach dem Modell Peter Candids um 1590 von Hubert Gerhard gegossen ward (Abb. 96), und von französischen Arbeiten dieser Zeit.

Das 17. und 18. Jahrhundert.

Im Zeitalter des Barocks hatte die Kleinkunst Italiens weitaus nicht die Bedeutung, wie in der Renaissance. Ein Stil, der ganz auf malerische Gesamtwirkung und auf effektvolle Prachtentfaltung ausging, mußte die Ausgestaltung kleiner Bronzewerke vernachlässigen, die kostbar aber anspruchslos in der Erscheinung und ganz für intimes Sehen berechnet sind. Aber der Stil eines Michelangelo, eines Giovanni da Bologna und dann eines Lorenzo Bernini waren von unmittelbarer und mittelbarer Bedeutung für alle Formgestaltung jenseits und diesseits der Alpen, daß eine historische Betrachtung Italien nicht übergehen darf.

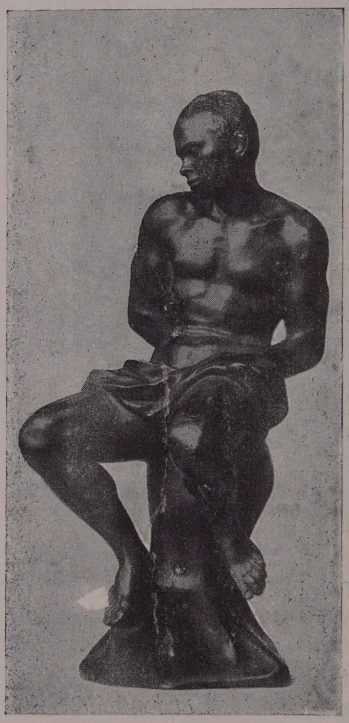


Abb. 97. Pietro Tacca. Korsar. 1/6. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Der bedeutendste Schüler Gian Bolognas unter den einheimischen war Pietro Tacca (1577—1640). Er zierte den Sockel des Reiterdenkmals Ferdinands I., das sein Lehrer für Livorno geschaffen hatte, mit vier gefesselten Korsaren; und die kleinen Modelle für sie galten schon den Zeitgenossen als wertvoller Besitz. Zwei alte Güsse nach demselben besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 97), zwei kleinere vergoldete befanden sich in der Sammlung Adolf von Becke-

Abb. 98. Ercole Ferrata (?). Madonna. $^2/_7$
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

raths zu Berlin. Selbst von antiken Kompositionen abhängig sind diese Gestalten als Ahnen der prachtvollen Sklaven an Schlüters Denkmal des großen Kurfürsten zu Berlin historisch wichtig. Aber auch künstlerisch sind sie wertvoll, denn sie werden vollkommen der Aufgabe gerecht, den Ecken des glatten Sockels eine malerische Betonung zu geben. Auch in der Kleinkunst bewährte sich Taccas Begabung für phantastische, reiche Wirkung aufs glücklichste; so in zwei Kaminböcken im Florentiner Nationalmuseum, während seine reizvollen Brunnen mit grotesken Seeungetümen auf der Piazza dell'Annunziata in Florenz nicht der Größe, aber der Durchbildung und Erfindung nach zu den besten Werken der Kleinplastik gehören.

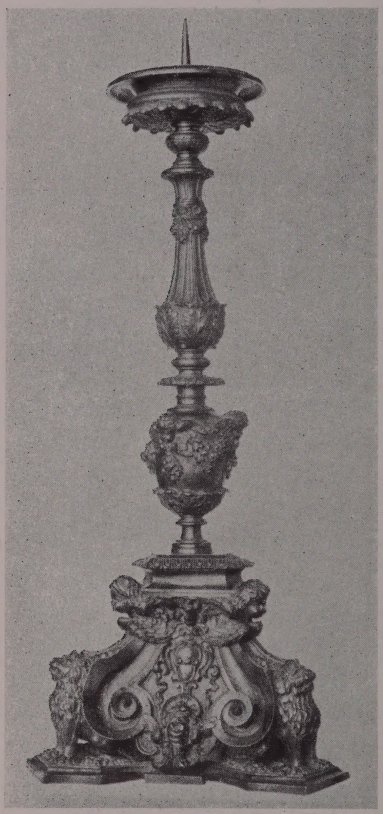


Abb. 99. Italienisch, 17. Jahrh. Kandelaber mit dem Wappen der Strozzi. $c\frac{1}{9}$. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Das römische Barock der nächsten Generation charakterisiert die anmutige Madonnenstatuette im Berliner Museum, die Ercole Ferrata (1610—1686) geschaffen haben dürfte (Abb. 98). Rauschende Pracht, malerische Modellierung und virtuoses Können sind das Wesen der monumentalen Kunst in dieser Epoche. Sie bestimmen auch die Erscheinung der kaum ein halbes Meter hohen Figur. Daneben sind wenige Kleinbronzen aus der Werkstatt führender Meister

bekannt, mit Ausnahme derer von Frans Duquesnoy, genannt Fiammingo, der trotz eines langen Aufenthaltes in Italien seinen niederländischen Landsleuten zugerechnet werden soll.[1])

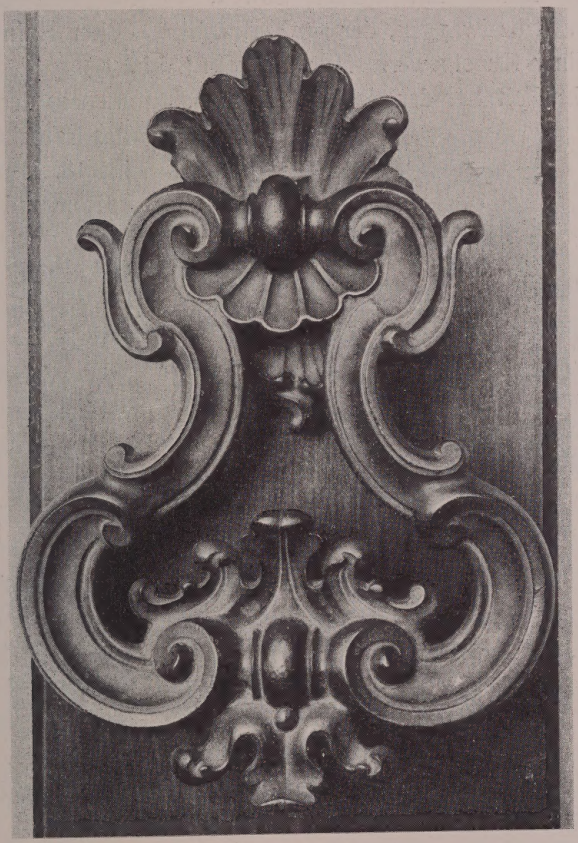


Abb. 100. Italien, 18. Jahrh. Türklopfer. 1/3
Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Doch finden sich in älteren Sammlungen, wie im Wiener Hofmuseum, in Braunschweig und in Privatbesitz, anonyme Arbeiten italienischer Provenienz von achtbarer Qualität. Viele sind Nach-

[1]) Vgl. S. 125/6.

bildungen der monumentalen Marmor- und Bronzewerke jener Zeit, einige sind gute, freie Erfindungen. Ein typisches Beispiel für die kraftvolle reichgegliederte Dekorationsweise jener Zeit ist der Bronzekandelaber mit kleinen Löwen, Engelköpfen, Girlanden und dem Strozziwappen, der als Vermächtnis Oskar Hainauers an das Berliner Kunstgewerbe-Museum kam (Abb. 99).

Wie im Zeitalter der Hochrenaissance sind auch in der Epoche des Barocks bis tief ins 18. Jahrhundert in Rom und Florenz, mehr noch in Bologna und Venedig prachtvolle Türklopfer — an Qualität den älteren vollkommen ebenbürtig — damals in großer Zahl entstanden. Aber im Gegensatz zu jenen verzichten sie häufig auf figürliches Beiwerk; die temperamentvolle Linie des Barock ist ihre Schönheit. Das eigentliche Rokoko hat in Italien niemals festen Fuß gefaßt; zu stark war hier die heimische Tradition. Nur vereinzelt kommt die Rocaille vor; so an Türklopfern und der vergoldeten kleinen Brunnenöffnung mit einem derben Engelskopf im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 100 u. 101).

Abb. 101. Italienisch, 18. Jahrh. Engelkopf (Brunnenöffnung). ⅓
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Die zünftigen Kunsthistoriker und die Mehrzahl ernsthafter Sammler schätzen die Bronzen der italienischen Renaissance heute viel höher ein, als die des Barock; das kam auch in den letzten Jahrzehnten durch Nachfrage und Preise auf dem Kunstmarkt deutlich

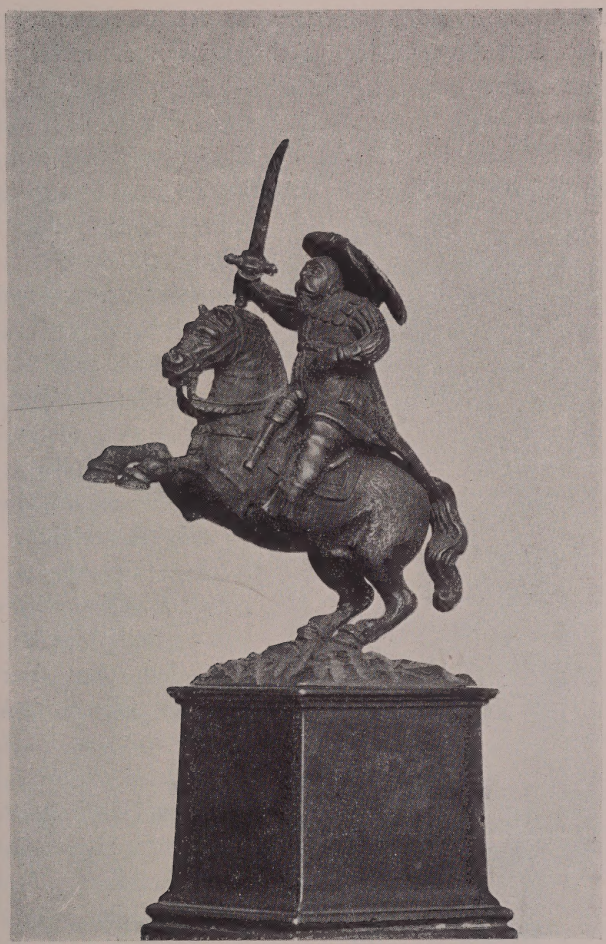


Abb. 102. Deutsch, 17. Jahrh. Gustav Adolf. $^1/_1$
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

zur Erscheinung. Und zweifellos entspricht solche Wertung dem künstlerischen Gehalte sehr viel mehr, als die einseitige Vorliebe für späte Arbeiten, die bis zu Ende des 19. Jahrhunderts die herrschende war. Trotzdem dürfte der bis vor kurzem üblichen Vernachlässigung

des 17. Saeculums wieder eine Zunahme des Interesses folgen. Die höheren Preise auf den letzten Auktionen waren ein unverkennbares Anzeichen dafür.

In Deutschland brachte der dreißigjährige Krieg dem künstlerischen Schaffen, wie dem Gewerbefleiß schwersten Schaden. Erst zu Ende des 17. Jahrhunderts treten wieder Meister von mehr als lokaler Bedeutung, wie Andreas Schlüter, auf den Plan. Aber schon lange vor dem Beginn dieser leidvollen Epoche war die eigentliche Schaffenskraft erlahmt. Einzelne kleine aus dieser Zeit erhaltene Werke, wie das Reiterbildnis Gustav Adolfs im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 102) sind keine Widerlegung. Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind neben den einheimischen viele Künstler aus den Niederlanden in deutschen Kunstzentren tätig, und gerade sie werden zu wichtigen Aufgaben herangezogen: Alexander Colins aus Mecheln (1526—1612) schuf 28 Erzstatuen für Kaiser Maximilians Grabmal zu Inns-

Abb. 103. Elias de Witte gen. Candido. Aeolus. Florenz, Palazzo Vecchio.

bruck[1]) und stattete den Otto Heinrichsbau zu Heidelberg mit Sandsteinfiguren und reicher Ornamentik aus. Pieter de Witte aus Brügge (1548—1628), der wie sein Vater Elias in Italien den Beinamen Candido erhalten hatte, war nach arbeitsreichen Wanderjahren ebenda auch in Prag und München als Maler und Bronzegießer tätig (Abb. 96 u. 103); und der Haager Adriaen de Vries (ca. 1566—1627) schuf die schönen Brunnen für Augsburg und Danzig (?); und wurde Jahre hindurch an den Höfen von Bückeburg und Prag, hier erst von Rudolf II., dann von Wallenstein, beschäftigt. In der kleinen deutschen Residenz bewahrt man Pferdestatuetten, sowie zwei kleine Figuren: Adam und Eva von ihm. Braunschweig besitzt die signierte Reiterstatuette des Herzogs Heinrich Julius und Gotha eine kleine Kopie der Laokoongruppe von seiner Hand. Der wichtigste unter den jüngeren Niederländern, wenn auch nicht für Deutschland, war aber der aus Brüssel gebürtige Frans Duquesnoy (1594—1644), der in Italien den Beinamen il Fiammingo erhielt. Im Wettstreit mit Lorenzo Bernini, Francesco Mocchi und Andrea Bolgi schuf er die Marmorstatue des heiligen Andreas für einen der

Abb. 104. Fiammingo. Bacchusknabe. 2/3. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

[1]) Vgl. S. 115.

Vierungspfeiler der Peterskirche, und nach seiner Figur der heiligen Susanna in S. Maria di Loretto zu Rom bildete er selbst kleinere Bronzenachbildungen der Büste, die in Wien, Berlin und anderen Sammlungen erhalten sind. Sehr beliebt waren seine Darstellungen von Putten, von denen sich manche in Museen und Privatbesitz befinden. Charakteristisch für seinen malerischen weichen Stil und seine virtuose Technik ist auch der kleine Bacchus im Berliner Museum (Abb. 104).

Abb. 105. Niederländisch, um 1600 (Meister A. G.). Herkules. $^2/_5$ Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Groß ist daneben die Zahl anonymer Werke von niederländischen Meistern (Abb. 105)[1]) und einzelner, nur durch ein oder wenige Werke uns überkommener Künstlernamen, wie Ger. und Leon. Valk, von denen die Sammlung Pringsheim in München einen bronzenen Atlas besitzt, der einen aus bemaltem und vergoldetem Holz gebildeten Himmelsglobus trägt (Abb. 106). Man beschränkte sich nicht auf einzelne Figuren, sondern stellte gelegentlich solche auch zu größeren Gruppen zusammen. Zu den reichsten gehört die Jagd auf einen wilden Stier aus fünfzehn Einzelfiguren, die im Mai 1917 bei Lepke versteigert ward. Drei Statuetten einer ähn-

[1]) Vgl. S. 87.

lichen Gruppe waren in der Sammlung von Pierpont Morgan in Neuyork. Nicht der Umfang dieses Werkes, vielmehr die kühne Komposition, die barocken Bewegungsmotive und die treffliche Modellierung der einzelnen Gestalten machen ihre Bedeutung aus (Abb. 107).

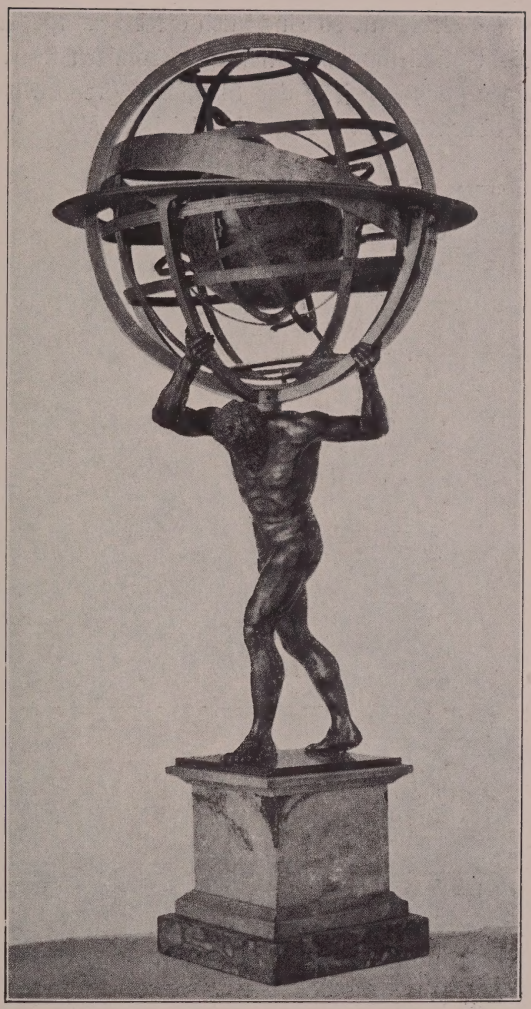


Abb. 106. Ger. u. Leon. Valk. Atlas, den Himmelsglobus tragend. 1/7. München, Sammlung A. Pringsheim. (Nach Hirths Formenschatz 1908 Nr. 48).

Die Niederländer hatten ja bereits im Mittelalter im Anschluß an deutsche Kunst wertvolle Statuetten und Erzgeräte geschaffen. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts aber war Italien nun ihre künstlerische Heimat geworden. Wie Rubens' Malweise nicht ohne ein intimes Studium der Venezianer und Bolognesen denkbar ist, aber sein Stil nicht als Nachahmung, sondern als Entwicklung in eine nationale Ausdrucks-

weise erscheint, so sind auch die besten niederländischen Bronzen nicht akademische Entlehnung, sondern freie, ihrem Wesen nach eigene Schöpfungen der Flamen. Virtuoses Können und intime Beobachtung sind ihnen in gleichem Maße eigen.

Abb. 107. Flämisch, 17. Jahrh. Reitender Jäger. 1/6. Vormals Berliner Privatbesitz. (Nach Lepkes Auktionskatalog 1783.)

Der Reichtum in Belgien und Holland und der Wunsch nach behaglichen Wohnräumen kam auch dem Erzgerät zugute. Neben den einfachen, althergebrachten entstanden reichere, phantastische Formen, und die stilisierte Tulpe, die zwar in erster Linie beim Edelmetall und beim Dekor der Fayence Verwendung fand, ist auch

gelegentlich in Messing und getriebenem Kupfer zu finden. Messingschüsseln, Wärmpfannen und Geräte wurden den niederländischen ähnlich im 17. Jahrhundert auch in Deutschland ausgeführt. Die größeren Leuchter haben hier wie dort die Form vielfach geteilter Baluster (Abb. 108). Figürliches Beiwerk ist an ihnen überaus selten, durchbrochenes Rankenwerk kaum je zu finden. Sie wollen nur zweckmäßige Lichtträger sein, deren Form der Zeitgeschmack bestimmte. Freilich der Reiz der blitzenden Lichter auf dem blanken, reich profilierten Metall kommt erst, wenn die Kerzen brennen, voll zur Erscheinung. Auch für Kronleuchter, Kannen und Teller gilt Ähnliches. Trotz der Umbildung durch den herrschenden Stil ist die Tradition hier viel stärker, als bei der figürlichen Bildnerei.

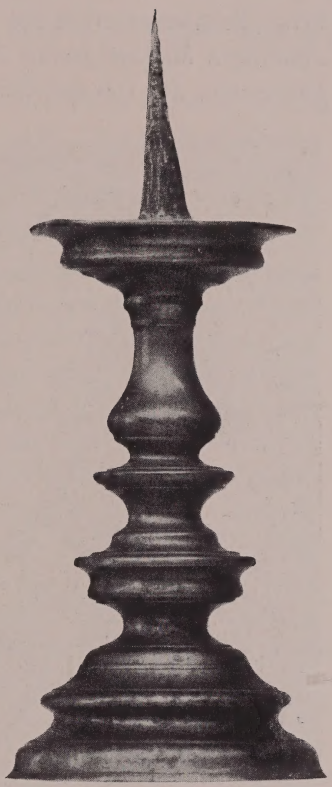


Abb. 108. Deutsch, 16./17. Jahrh. Leuchter. ⅓. Vormals Sammlung A. von Beckerath. (Nach Lepkes Auktionskatalog Nr. 1755.)

Die Kleinkunst Frankreichs war im Mittelalter der deutschen durchaus ähnlich gewesen. Im Zeitalter der Renaissance berief man schon vor 1500 italienische Architekten, Bildhauer und Maler nach Paris, und das romanische Volk machte sich viel schneller, und mit weniger Vorbehalten als das deutsche, den neuen Stil der Renaissance zu eigen. Eine gewisse Zierlichkeit und Eleganz und der Sinn für raffinierte Technik sind das besondere Kennzeichen gallischer Kunst. Sie offenbaren sich ebenso stark in mittelalterlichen Leuchtern und den Kupferemaillen von Limoges, wie in den zier-

lichen Bronzestatuetten des fünfzehnten Jahrhunderts und in der anmutigen Mädchengestalt im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Abb. 109), die, von der italienischen Renaissance abhängig, wahrscheinlich in Fontainebleau entstanden ist; am deutlichsten aber tritt das Wesen des romanischen Nachbarvolkes in der Kleinkunst des 18. Jahrhunderts zutage.

Abb. 109.
Französisch, 16. Jahrh. Venus (?). $^2/_3$. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Mit der Epoche des Dreißigjährigen Krieges beginnt Frankreichs Weltstellung und die Zeit seiner höchsten Bedeutung für die europäische Kultur. Der Wunsch nach Prachtentfaltung ließ die Könige die besten Künstler und Handwerker an ihren Hof berufen; und das Kostbarste und Geschmackvollste, was jener Ära hervorzubringen gelang, ward zum Schmuck ihrer Schlösser ausersehen.

Die vergoldete Bronze erfuhr damals eine raffinierte Durchbildung. Aufs sorgfältigste ward schon der Guß am Modell vorbereitet, die Ziselierung verfeinerte die Oberflächen zu einer pikant-zierlichen Wirkung, und die Vergoldung ward mit dem malerischen Geschmack, der aus den Bildern der Watteau, Chardin und Fragonard bekannt ist, zur Umgebung abgestimmt, gleichviel ob es sich um Holz oder Boulle-Arbeit an Möbeln und Wänden, oder um den koloristischen Zusammenklang

mit dunkler Bronze, mit europäischer oder orientalischer Fayence oder mit Marmor handelte.

Die Vervollkommnung der Technik brachte eine bisher in diesem Maßstab unbekannte Arbeitsteilung mit sich. An manchem Meisterstück ist das Modell, der Guß, die Ziselierung und die Vergoldung von verschiedenen Künstlern besorgt worden; und der Anteil des einzelnen ist oftmals urkundlich überliefert.

Ein prächtiger Feuerbock im Louvre mit dem Blitze schleudernden Zeus über drei Giganten gilt als Nachbildung eines der silbernen, die Algardi, Berninis größter Konkurrent zu Rom, für Ludwig XIV. geschaffen haben soll. Das Gegenstück von gleichem Aufbau und gleichem Stil mit der thronenden Hera über Giganten in der Wallace-Collection zu London ist dagegen merkwürdigerweise als Werk Michel Anguiers (1614—1690) angesprochen. Noch sinnfälliger aber wird der Zusammenhang mit Italien vor der Wende zum 18. Jahrhundert durch andere Werke und Meister bewiesen: Von jenseits der Alpen war Domenico Cucci (1635—1700) an den Pariser Hof gekommen, wo er die letzten 24 Jahre seines Lebens verbrachte; und aus dem Dienst Papst Alexanders VII. in Rom war Filippo Caffieri 1660 in den Ludwigs XIV. getreten. Er ward der Ahne einer ganzen Reihe wichtiger Bildhauer und „fondeurs-ciseleurs", unter denen sein Sohn Jacques C. (1678—1753) und seine Enkel Philippe (1714—1774) und Jean Jacques C. (1725—1792) die bekanntesten sind. Neben ihnen sind in der Epoche der Régence der aus der Picardie gebürtige Charles Cressent (1685—1768), in den folgenden Jahrzehnten L. S. Boizot (1743—1803), Pierre Gouthière, Pierre Auguste Forestier und Pierre Philippe Thomire (1751—1843) die erfolgreichsten Bildner, Gießer und Ziseleure kostbarer Kleinkunst gewesen.

Pomphaft reich sind die Formen unter dem Roi Soleil; im Zeitalter der Régence versucht ein strengerer Stil sich Geltung zu verschaffen; aber schon vor dem Regierungsantritt des fünfzehnten Ludwig ist das Rocaillenwerk mit seiner quellenden Fülle, das dem Rokoko den Namen lieh, durchaus Mode geworden; wenn auch jene malerische, scheinbar regellose Asymmetrie, die für die deutsche

Dekoration dieser Jahrzehnte charakteristisch ist, in Frankreich nie zur Herrschaft kam. Nicht so wie seine Vorgänger hat Louis XVI. den Stil seines Zeitalters bestimmt, doch wird mit seinem Namen jene kühlere, strengere Verzierungsweise bezeichnet, die in der Klarheit des Aufbaues, wie in den Motiven den deutlichen Einfluß der Antike zeigt. Freilich ganz anders als bei jener sind immer noch die Proportionen. Das Zierliche, Elegante ist für diese Epoche ebenso charakteristisch, wie für die früheren Jahrzehnte und für das Empire, jenen Stil der Folgezeit, der bewußt nur klassische Vorbilder wählte und die Tradition der Bourbon-Zeiten zu vergessen suchte.

Am reichsten sind die französischen Königsschlösser und die kunstgewerbliche Abteilung des Louvre an französischen Werken dieses Jahrhunderts. Manches köstliche Stück befindet sich auch in französischem Privatbesitz sowie in der Wallace-Collection im Herford-House zu London. Aber auch die Schlösser Deutschlands und seiner Nachbarländer bewahren manche Schöpfung dieser dekorativen Kunst. Französische Kultur beherrschte damals die Welt; und der Ehrgeiz Europas ging nicht nur auf die geistige und tatsächliche Erwerbung ihrer Schöpfungen aus; vielmehr man berief auch französische Künstler an viele Höfe des Auslandes. Jacques Saly, der Meister der niedlichen Mädchenbüste (Abb. 110), die in mehreren Exemplaren in Kopenhagen, im Berliner Kaiser Friedrich-Museum und anderen Ortes vorkommt, hat lange in der dänischen Residenz gearbeitet; Falconet schuf in Petersburg das kühne Reiterdenkmal Peters des Großen und Cuvilliés schmiegte sich aufs glücklichste dem deutschen Geschmack in München an.

Von den Bronzeverzierungen an französischen Prunkmöbeln kann hier nicht ausführlich gesprochen werden.[1]) An den zierlich proportionierten, schlanken und weich geschweiften Füßen von Kommoden und Tischen und ihren geschwungenen Kanten mag der Metallbelag zunächst als statische, dann als ästhetische Notwendigkeit empfunden worden sein. Bald aber wurde solche Verzierung Selbstzweck, wie die phantastischen Drachen an Cressents Kom-

[1]) Man vergleiche Robert Schmidt, Möbel, 3. Aufl., in der Serie dieser Monographien.

mode in der Wallace-Collection und das berühmte Bureau du Roi (Ludwigs XV.) im Louvre mit seinen Girlanden und Leuchter

Abb. 110. Jacques Saly. Kleine Bildnisbüste. $^3/_4$
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

haltenden Putten des Claude Thomas Duplessis († 1774) beweisen. Überall ist freilich die bronzene Verzierung zur Form und Farbe des Möbels in glücklichste Harmonie gebracht. Als ein Abstieg erscheint daneben das aufs reichste mit farbigem Schmuck und

Wedgewood-Reliefs verzierte Juwelenkabinett Marie Antoinettes in Versailles, dessen Gestalten von Thomire auch einzeln im Berliner Kunstgewerbe-Museum vorkommen.

Abb. 111. Paris, um 1780. Wandleuchter (vergoldet). c. 1/6. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Zu den wichtigsten Aufgaben gehörten damals die Beleuchtungskörper. Neben edelgebildeten Lichterkronen spielten die Wandleuchter (appliques) eine bedeutende Rolle. Schon im 17. Jahr-

hundert hatte man die Kerzen gern vor einer blanken, ganz oder zum Teil reliefierten konkaven oder konvexen Platte aufgestellt, um durch starke Reflexe das Licht zu mehren. Aus den Niederlanden und Deutschland ist mancher derartige Wandleuchter aus Messing in Museen und in Privatbesitz erhalten. In der jüngeren Stilepoche, als die gesamte Wanddekoration mehr und mehr wie ein durchsichtiges Spitzenwerk auf heller Unterlage gestaltet ward, wurden auch die Wandleuchter zierlicher, und kleine und große Spiegel, wie auch die lichten Wände im ganzen übernahmen es, das Licht zu reflektieren. Nur ein besonders eigenartiger Wandleuchter aus der Epoche der Régence sei statt vieler schöner Erzeugnisse hier genannt, ein schlanker Drache mit drei Köpfen auf gewundenen Hälsen, in der Sammlung M. Chappey, der auf der Pariser Weltausstellung von 1900 zu sehen war. Dann treten an die Stelle von solchen phantastisch umgebildeten Naturformen zierliche Rokoko-

Abb. 112. Paris, um 1770. Kandelaber. $^1/_{11}$. Paris. (Nach E. Williamson, Le Mobilier National, Taf. 89).

Abb. 113. Paris, um 1780. Kandelaber; Vase aus tiefblauem Porzellan mit vergoldeter Bronze. 1/8
London, Victoria- u. Albert-Museum.
(Nach Portefeuille des Arts decoratifs, Pl. 482.)

schnörkel, und unter dem sechzehnten Ludwig kommen klassische Motive, Nereiden und Satyrn mit Akantusmotiven, meist in klarem Aufbau und strenger Symmetrie als Appliques auf (Abb. 111).

Unter den Kandelabern kommen einzelne Kirchengeräte vor. So hat der jüngere Philippe Caffieri (1714—1774) reichen Altarschmuck für Notre Dame zu Paris geschaffen, der nicht erhalten ist; während die Leuchter in der Kathedrale zu Bayeux auf die Nachwelt gekommen sind und Caffieris Ausdrucksformen für diese spezielle Aufgabe kennen lehren. Viel häufiger sind Lüstres für Paläste und vornehme Privathäuser geschaffen worden. Mitunter sind sie als Vasen gebildet, denen der kronleuchterartige Kerzenträger ent-

steigt; oder rundliche, elegante Kindergestalten — oder antike Götter (Abb. 112) — tragen dieselben.

Manchmal sind die Lichthalter nicht aus den gebräuchlichen Ornamenten, sondern als naturalistische zarte Blumenbuketts gebildet, die auch ohne Kerzen in sich vollkommene, reiche Kom-

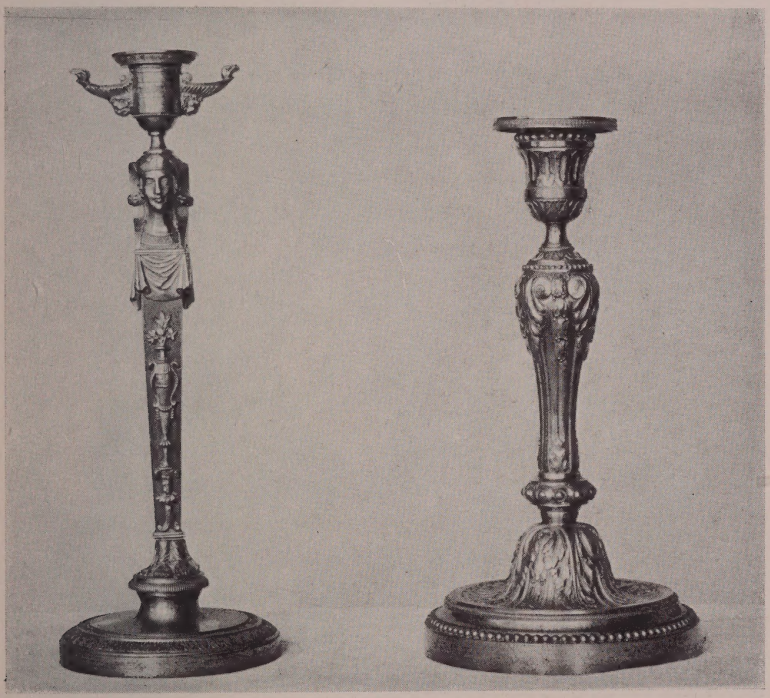


Abb. 114 u. 115. Französisch, um 1780. Zwei Handleuchter. c. $^1/_8$
Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

positionen sind (Abb. 113). Ähnliches gilt von den prachtvollen Ziervasen aus farbigem Marmor aus China- oder Sèvresporzellan, die aufs glücklichste mit goldbronzenen Ornamenten oder Figuren dekoriert sind. In französischen Schlössern wie in Privatbesitz sind sie in reicher Zahl erhalten; statt vieler sei nur eine von Boizot und Thomire geschmückte im Louvre hier erwähnt.

Neben kleineren Handleuchtern, von denen reizvolle Exemplare aus allen Stilphasen des 18. Jahrhunderts erhalten sind (Abb. 114 u.

Abb. 116. Paris, um 1770. Standuhr. Werk von Le Paute.
London. Wallace Collection.

115), schmückte das edelgebildete, goldbronzene Tintenfaß die flache Platte des verzierten Schreibtisches; und hier wie auf Kommoden, auf Konsolen oder als hängender Wandschmuck, war im vornehmen Gemach jener Zeit die prunkvoll ausgestattete Uhr zu finden.

Bei den Standuhren sind kastenartige Grundformen in Boullearbeit mit Bronzeverzierungen nicht selten. Aber auch einzelne Bronzestatuetten und -paare (Abb. 116) oder figurenreiche, durchaus malerisch komponierte Gruppen umschließen mitunter den hellen Zahlenkreis. Bei hängenden Wanduhren pflegt Rankenwerk mit figürlichen Allegorien in phantastischem Aufbau das Zifferblatt zu umgeben. Die strenge Rundform in der Mitte bildet auch hier einen eigenartigen Kontrast zu dem malerisch bewegten Kontur (Abb. 117).

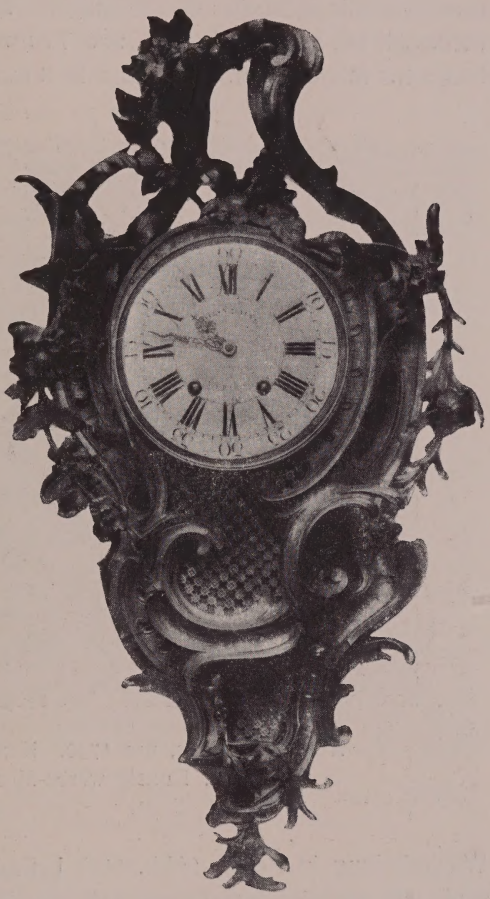


Abb. 117. Paris, um 1740. Vergoldete Kartelluhr. 1/8. Das Werk von Bailly d. Ä. Vormals Sammlung A. v. Kolasinski. (Nach Lepkes Auktionskatalog Nr. 1778.)

Die Kaminböcke, die in älterer Zeit mit schlanken, balusteroder pyramidenartigen Aufbauten verziert waren, erhalten eine breitere, mehr lagernde Grundform, daß sie die Front des Feuerloches fast auszufüllen scheinen. Da kommen um die Mitte des 18. Jahrhunderts elegante Pärchen auf einem diwanartigen Sockel aus Rocaillenwerk vor, die zur gemeinsamen Mitte hin niedriger sind, als

an den äußeren Ecken (Abb. 118). Die Epoche des sechzehnten Ludwig zieht dann auch hier in sich symmetrische Kompositionen vor, etwa lagernde Sphinxe auf gradlinigem, klassisch ornamentiertem Piedestal, wie die von Boizot und Thomire geschaffenen Feuerböcke für Marie Antoinette, heute im Louvre, von denen sich eine

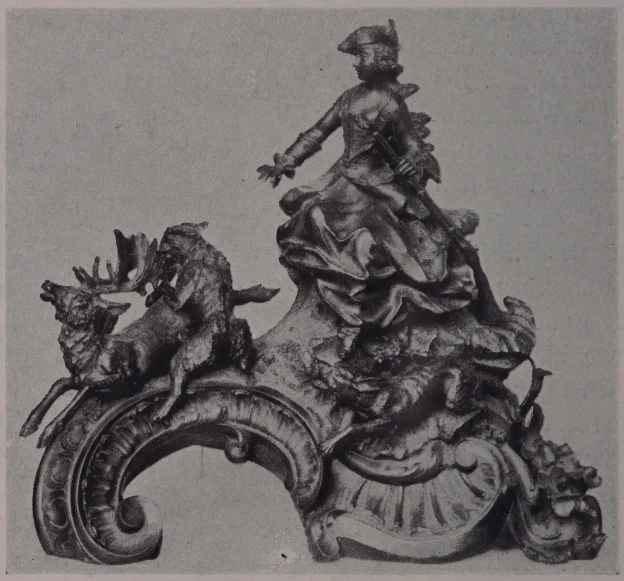


Abb. 118. Paris, um 1750. Kaminbock. 1/7
Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

Wiederholung in Berlin (Abb. 119) befindet. Diese Kaminböcke sind, wie auch andere Bronzen dieser Zeit, dunkel patinirt.

Daneben entstand damals eine Fülle kleiner Goldbronzen für den täglichen Gebrauch, oder vielmehr für den gewohnten Luxus, wie Tabaksdosen, Stockknöpfe und -Griffe und Anhänger für Uhren und ähnliches Schmuckwerk. Die meisten dieser Schöpfungen sind nach Form und Technik vielmehr der Goldschmiedekunst verwandt, als Bronzegeräten und gehören deshalb nur sehr bedingt in diesen

Zusammenhang, wenngleich sie auch beliebte Ware für die elegante Schmuckkunst sammelnden Liebhaber sind.[1])

Ein treibendes Moment für die Entwicklung der bronzenen Kleinkunst dieser Ära in Frankreich war die ästhetische Bildung einer vielköpfigen Oberschicht, die durch mehrere Generationen hindurch

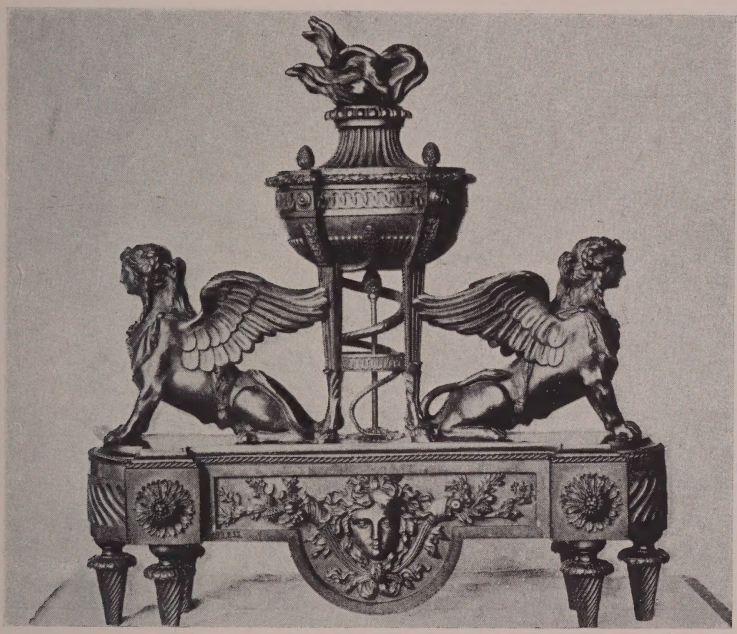


Abb. 119. Paris, 1787. Kaminbock, modelliert von Boizot, ziseliert von Thomire. $^{2}/_{11}$. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

in großem Wohlstand lebend, und unmittelbar oder mittelbar mit der Formenkultur des Königshofes vertraut, sich ein feines Verständnis für künstlerische Qualität zu eigen gemacht hatte. Auch die Revolution hat diese Tradition nicht völlig unterbrochen, zumal

[1]) Vgl. J. G. Th. Graesse und Jaennicke Kunstgewerbliche Altertümer und Kuriositäten. 5. Aufl. bearb. von Franz M. Feldhaus. Berlin 1916.

Napoleon I. die Ebenbürtigkeit mit den eingesessenen Fürstenhäusern durch glanzvolles Auftreten zu erweisen suchte. Auch das Empire hat in bewußter Anlehnung an antike Kunst und mit einem neuen Geschmack für kühle, klare Formen dekorative Arbeiten von feinstem Geschmack hervorgebracht. Nur ein Türklopfer aus

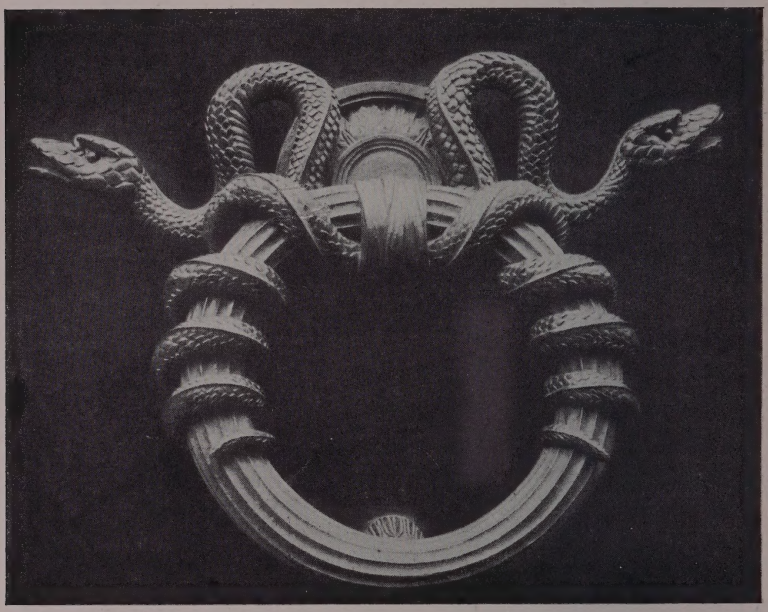


Abb. 120. Paris, nach 1800. Türklopfer.
Paris, Hotel rue Bonaparte 5.

Paris (Rue Bonaparte Nr. 5) sei hier als Beispiel genannt (Abb. 120). Bronzestatuetten sind im 18. Jahrhundert bei weitem nicht in der Fülle und Mannigfaltigkeit entstanden, wie während der italienischen Renaissance, wenn auch ein Falconet, Claude Michel gen. Clodion (1738—1814, Abb. 121) und andere tüchtige Bildner gelegentlich Modelle für einzelne Figuren und dekorative Gruppen für Uhren und Kandelaber geliefert haben. Das Porzellan war mit

seinen weichen Formen und zarten Farben hier ein bedeutungsvoller Konkurrent. Aber auf dem Gebiet der dekorativen Kleinkunst darf diese Epoche als eine der glücklichsten und fruchtbarsten gelten.

Der Ehrgeiz europäischer Fürsten, sich französische Kultur zu eigen zu machen, diente nicht nur der Ausbreitung gallischer Sprache und Literatur, verführte nicht nur zur Nachahmung französischer Königsschlösser, sondern ließ auch Gemälde und große wie kleine Bildwerke und Geräte in großer Zahl ins Ausland gelangen. Auch Friedrich der Große ist ein Verehrer und feinsinniger Kenner französischer Literatur und Kunst gewesen. Die königlichen Gemächer in der Berliner Residenz, im Potsdamer Stadtschloß und Sanssouci wurden unter der Oberleitung Johann August Nahls des Älteren, der in Straßburg unter R. de Cotte und G. Boffrand tätig, die Dekorationsweise der westlichen Nachbarn in schönen Denkmälern kennengelernt hatte, auf das geschmackvollste ausgestattet. Auch französische Bronzekünstler

Abb. 121. Clodion. Vestalin. $^1/_7$
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

wurden nach 1750 nach Potsdam berufen, aber sie scheinen nur als Gehilfen, Ziseleure und Vergolder tätig gewesen zu sein. Der Schweizer Melchior Kambly bildete die Möbel, Prunkstücke mit silbernen und bronzenen Beschlägen und schuf mit Nahl die Innendekoration der Bibliothek von Sanssouci und des Bronzensaales im Stadtschloß. Wären nur diese beiden Gemächer aus der Regierungszeit des großen Königs erhalten, statt einer Fülle anderer außer ihnen in beiden Palästen und im Neuen Palais, stände der raffinierte Geschmack des genialen Herrschers außer Frage.

In München entstand in jener Zeit als ein Juwel deutscher Rokokokunst unter F. de Cuvilliés' (1695—1768) Leitung die Amalienburg im Nymphenburger Park bei München, deren reicher Innenschmuck heiterer und malerischer erscheint, als alle französischen Vorbilder; und in Wien schuf Raphael Donner (1693—1741) neben monumentaler Plastik manches kleine, anmutige Bronzewerk.

Aber schon in den letzten Regierungsjahren des großen Friedrich machte sich der Einfluß des Klassizismus und daneben eine mehr bürgerliche, naturalistische Darstellungsweise in Mitteleuropa geltend. Der Bildhauer und Modelleur der Berlinischen Porzellanmanufaktur, Emanuel Bardou, schuf 1778 die anspruchslose, merkwürdig naturgetreue Reiterstatuette des Königs, die nachhaltigen Einfluß auf alle späteren Darstellungen des Herrschers ausgeübt hat. Johann Gottfried Schadow, Berlins bedeutendster Bildner zu Anfang des 19. Jahrhunderts (1764—1850), hat das Modell für die in Kupfer getriebene Quadriga auf dem Brandenburger Tor geschaffen; den Bestand bronzener Kleinkunst hat er durch die halblebensgroße Statuette Friedrichs des Großen mit seinen Windspielen (in Sanssouci) bereichert. Seinem Schüler, Christian Daniel Rauch (1777—1857), ward die Aufgabe zuteil, das figurenreiche Monument Friedrichs des Großen zu schaffen; und ihm verdankt man auch die bronzene Statuette Goethes auf reichverziertem Sockel, die unter der Fülle großer und kleiner Bildnisse des Weimarischen Genius eine der anspruchslosesten und psychologisch feinsten ist (Abb. 122).

An Stelle der Bronze kam nach den Befreiungskriegen — be-

sonders in Berlin — das Eisen als Material für Statuetten und Reliefs, für Schmuck und kleinere Geräte auf. Eine Ausstellung im

Abb. 122. Rauch. Goethe. $^1/_5$
Straßburg, Sammlung Professor Kaibel.

Berliner Kunstgewerbe-Museum (1916) ließ die hohe Qualität und die mannigfaltige Formgestaltung dieser besonderen Gattung erkennen. Sie hat die Kleinkunst jener Zeit wie unserer Tage

aufs glücklichste befruchtet. Das eigenartige, herbe Material hat viel Verwandtschaft mit der Bronze, aber es fordert strenge, durchaus präzise Formen. Das wirkte auch auf die Erzplastik zurück wie die anmutige Statuette der Tänzerin Fanny Elßler (1837) von A. Barre (Abb. 123) erkennen läßt. Sie liefert den Beweis, daß eine minutiöse Durchbildung nicht kleinlich zu wirken braucht, wenn nämlich sie dem Gesamteindruck untergeordnet und zur Charakteristik notwendig ist. In den letzten Jahrzehnten fürchtete man freilich die verborgenen Klippen solcher Behandlungsweise und hat für die Bronze eine weiche, malerische Oberflächenbehandlung bevorzugt. Es geht über den Rahmen dieser Zeilen hinaus, die so mannigfaltigen Äußerungen dieses modernen Kunstwollens auf dem Gebiet der Kleinplastik ausführlich zu schildern. Neben den Stuck und Gosen, Hahn und Wrba, Taschner und Lederer, Meunier und Maillol, den Bosselt, Ebbinghaus und Gaul wäre noch mancher Bildner zu nennen, dessen Name über unsere Tage hinaus

Abb. 123. A. Barre. Fanny Elßler. Berlin, Kunstgewerbe-Museum.

lebendig bleiben wird. Eigenartige Kompositionsmotive, die dem Formensinn und der komplizierten Gefühlsweise der Jetztzeit entsprechen, und eine sinngemäße Behandlungsweise der dunklen, ernsten Bronze ist ihnen eigen. Und die Vervollkommnung ihrer Leistung steigert auch bei dem genießenden Laien, soweit er sich ernsthaft mit ihren Problemen beschäftigt, das Verständnis für bronzene Kleinkunst, gleichviel in welchem Jahrhundert sie entstanden ist.

Kunstsammlungen.

Die ältesten Bronzestatuetten hat man in Gräbern und Tempeln gefunden. Denn die Ägypter pflegten den Verstorbenen das eigne Bildnis in Stein — seltner in Erz — und Figuren von Schutzgöttern mitzugeben, neben mancherlei profanem Beiwerk aus anderem Material. Auch Bronzegeräte, deren künstlerischer Wert an anderer Stelle gewürdigt wurde, stammen aus den letzten Heimstätten der Toten, andere kamen in Palastruinen ans Tageslicht. Reichere Ausbeute aber ergaben die Ausgrabungen griechischer Gotteshäuser; Votivstatuetten waren in großer Zahl hierher gestiftet worden, und durch Generationen blieb diese Gepflogenheit lebendig. Auch sind in den Schlössern und Burgen der ägäischen Kulturepoche einzelne Kupfer- und Bronzegeräte wie einige Statuetten gefunden worden. Aber ein Zusammentragen kleiner Figuren und schöner Geräte im Privathaus, oder gar ein systematisches Sammeln aus ästhetischer Freude oder archäologischem Interesse ist bis in die späte Blütezeit griechischer Kunst nicht zu beweisen, obwohl aus dem 5. Jahrhundert bereits edelgebildete Gefäße, verzierte Spiegel und Beleuchtungskörper neben anderen schönen Stücken für den täglichen Gebrauch auf uns gekommen sind. In der hellenistischen Epoche füllten sich Paläste und Wohnhäuser mehr und mehr mit edler Kleinkunst; und nicht nur an den Höfen der pergamenischen Könige und der Ptolomäer in Ägypten war man stolz auf solchen Besitz. Die Römer wurden die Erben solcher Tradition, und neben den Kaisern traten nun auch reiche Privatleute, wie Mäcenas und Asinius Pollio als Sammler hervor. In den Berichten jener Zeit ist zwar bei der Beschreibung solcher Kollektionen hauptsächlich von antiker Monumentalkunst und kostbaren Raritäten die Rede — gerade wie bei den Nachrichten aus dem Zeitalter der Renaissance —; aber die

Ausgrabungen von Pompeji und seinen Nachbarstädten haben erwiesen, daß damals auch eine Fülle bronzener Kleinkunst in Wohnhäusern und Gärten aufgestellt war.

Im christlichen Mittelalter waren wieder die Gotteshäuser die wichtigsten Sammelstätten von Kunstwerken jeder Art. Die Stelle der Votivstatuetten aber nahmen nunmehr die mannigfaltigen Kultgeräte ein. Künstlerisches Interesse hat freilich zu ihrer Anhäufung so wenig beigetragen, wie zur Spendung jener im griechischen Tempel. In neuerer Zeit versuchen größere Kunstgewerbe-Museen, Händler und Sammler immer wieder, hier willkommene Beute zu machen, aber es gelang keineswegs immer; und die Kirche besitzt wohl noch immer die Mehrzahl wertvoller Erzarbeiten des Mittelalters.

Ein zielstrebiges Sammeln im modernen Sinn begann in Italien im Zeitalter der Renaissance. Archäologisches Interesse war durch die Humanisten geweckt worden, und gelegentliche Funde und Ausgrabungen haben es stetig gefördert. Dazu verfeinerte sich durch den Aufstieg der zeitgenössischen Kunst das künstlerische Verständnis. Berichte des 15. und 16. Jahrhunderts, alte Inventare und Führer geben ein klares Bild von der plötzlich erwachten Freude am Sammeln bei Fürsten und reichen Liebhabern, bei Gelehrten und Künstlern. In Rom war Papst Paul II. (1464—1471) der erste namhafte Sammler, der schon als Kardinal große und kleine Kunstwerke verschiedenen Materials im Palazzo di Venezia zusammenbrachte. Das Inventar seiner Schätze, das E. Müntz veröffentlichte, führt auch antike Kleinbronzen auf. Sein gefährlichster Rivale war Cosimo Medici, der „Vater des Vaterlandes", und unter seinem Einfluß, mehr noch dem der Humanisten und Künstler ward auch Florenz ein Mittelpunkt zielstrebigen Sammelns antiker wie moderner Kunst. Cosimo ließ durch seinen Sohn Piero das erste Verzeichnis seiner reichhaltigen Sammlung anlegen, und in der Folgezeit, unter Lorenzo dem Prächtigen, dann im 16. Jahrhundert ward sie ständig vermehrt. Auch an anderen Höfen Mittel- und Oberitaliens erwachte der Ehrgeiz, Kunstwerke — um ihrer selbst willen — zu besitzen; und wenn in reichem Maße überall, je nach Vermögen und Um-

ständen, antike Monumentalkunst oder Fragmente, Münzen und andere Kleinkunst gesammelt ward, so hieß man auch kleine Kopien und freie Nachbildungen antiker Kompositionen willkommen: Das Inventar Federigo Gongazas von 1542 erwähnt Anticos Göttin des Verkehrs, heute im Berliner Kaiser Friedrich-Museum, und Isabella d'Este besaß desselben Meisters Reduktion der Reiterstatue Marc Aurels (jetzt im Hofmuseum zu Wien, Abb. 54). Auch von Filarete ist eine Nachbildung dieses römischen Monuments (im Dresdener Albertinum) erhalten, und andere, deren Autor nicht bekannt ist. Noch häufiger ward die Laokoongruppe in kleinem Maßstab in Erz kopiert; wie auch der Dornauszieher des Kapitolinischen Museums, der Hermes des Belvedere und andere antike Kompositionen als Statuetten ins italienische Privathaus gelangten. Nur ausnahmsweise waren diese Nachbildungen voll signiert; eine Ausnahme bildet die des Farnesischen Herkules mit Baccio Bandinellis Namen und dem Datum 1556, die mit der Sammlung Hamilton 1882 versteigert ward. — Mitunter ist man ohne Zweifel auf eine Täuschung ausgegangen und hat auch fragmentarische Statuetten gegossen, die als antike gelten sollten.

Die schaffenden Künstler haben seit Ghiberti,[1]) dem „letzten Gotiker", antike Kleinkunst zu erwerben gesucht. Freilich dessen Sohn Vittorio überließ die ererbten Schätze Giovanni Gaddi, dem Dekan der apostolischen Kammer. Donatello[2]) beriet die Mediceer bei ihren Ankäufen. Ein bronzenes Kruzifix — und wohl noch andere Kleinkunst — von seiner Hand war in ihrem Besitz.

Im Rom des 16. Jahrhunderts zeichnete sich das Haus des Kardinals Rodolfo Pio da Carpi durch antike Bronzen aus, wie Ulisse Aldrovandi in seinen Statue di Roma betont; und über die in oberitalienischen Palästen zusammengetragenen Werke antiker und moderner Kleinkunst geben die Notizie des Marcanton Michiel ausführlich Kunde. Seine Aufzeichnungen sind von Frimmel und dann von Frizzoni unter dem Titel Anonimo des Morelli veröffentlicht worden, da man erst später in dem venezianischen Kunst-

[1]) Vgl. S. 74. — [2]) Vgl. S. 74/5.

kenner den Autor entdeckte. Durch ihn weiß man, daß sich im Haus des Alexandro Capella im Borgo Zucho zu Padua einst Bertoldos Bellerophon, heute im Wiener Hofmuseum (Abb. 51), befand, daß Pietro Bembo und mancher andere Oberitaliener antike Kleinbronzen besaß, und daß Doctor Marco da Mantua Benavides der glückliche Eigentümer von Riccios schönem Wasserträger (Abb. 70), heute im Berliner Kaiser Friedrich-Museum, war. Auch in den Häusern Andreas di Oddoni und anderer Venezianer befanden sich um 1530 kleine „moderne" Bronzefiguren.

Über die Art der Aufstellung geben Gemälde mannigfaltige Aufklärung. Carpaccio läßt seinen heiligen Hieronymus (in der Scuola S. Giorgio dei Schiavoni zu Venedig) in einem reichausgestatteten Saal studieren, auf dessen Wandbrettern antike Vasen und Bronzefiguren stehen. In Girolamos da Santa Croce Fresko mit der Geburt Mariä (in der Scuola del Carmine zu Padua) sind als Bekrönung der Türen eine unbekleidete Frauengestalt und ein flötespielender Satyr — ähnlich dem Antonio Pollaiuolos — zu sehen. Eine kleine Bronzenachbildung des antiken Dornausziehers steht auf dem teppichbelegten Tisch in Bronzinos Porträt eines Unbekannten im Palazzo Corsini zu Florenz; und in ähnlicher Weise untergebracht betont die bronzene Kleinkunst in einem Porträt Lorenzo Lottos (in Schloß Hamptoncourt bei London) das archäologische Interesse des Dargestellten.

Nach alten Berichten hat man 1910 das Studio Francescos I. Medici im Palazzo Vecchio zu Florenz wiederherstellen können. Die Wände sind hier in zwei Reihen mit gleich großen Gemälden bedeckt. Hinter der unteren sind Wandschränke angebracht; die oberen sind an den Ecken durch je zwei Bronzestatuetten unterbrochen, Werken der Gian Bologna, Elia Candido (Abb. 103) und anderer zeitgenössischer Meister. Sie stellten antike Götter vor, die zu den allegorischen Darstellungen der Bilder sinngemäß ausgewählt waren.

Die große Nachfrage nach dekorativen Statuetten führte zu einem umfangreichen Werkstattsbetrieb, und angesehene Künstler, wie Riccio, Alessandro Vittoria und viele andere haben

manche Komposition in mehreren Exemplaren gießen oder durch ihre Schüler wiederholen lassen. Die Originale, d. h. die vom Meister im 16. Jahrhundert zuerst gebildeten Werke, sind durch sorgfältige Ziselierung, auch oft durch teilweise Vergoldung ausgezeichnet; so Anticos Knabenkopf (Abb. 73) und seine Göttin des Verkehrs im Berliner Museum.

Die prachtvollen Geräte, die außerdem in jener Zeit in großer Zahl und reicher Mannigfaltigkeit für das Privathaus entstanden, sind erst im 19. Jahrhundert im eigentlichen Sinne Sammlergut geworden; doch hat man ohne Zweifel schon damals, da sie entstanden, ihren künstlerischen Wert vollauf gewürdigt.

Diesseits der Alpen mag Margarete von Österreich, die Tante Kaiser Karls V. und die Verwalterin der Niederlande an seiner Statt, die erste gewesen sein, die neben Gemälden und Kuriositäten Bronzestatuetten gesammelt hat. Das Inventar ihrer Kollektionen führt eine Anzahl antiker und moderner auf und läßt erkennen, daß Freude an schöner Form bei der Erwerbung ihrer Kostbarkeiten oftmals den Ausschlag gab. Das ist im 16. und 17. Jahrhundert diesseits der Alpen die Ausnahme gewesen. Fürsten und vornehme Privatsammler interessierten sich lebhafter als für die Kunst für die wissenschaftlichen Errungenschaften ihrer Zeit und sammelten neben Gemälden, deren Thema keineswegs unwichtig erschien, auch Kuriositäten der Heimat und ferner Länder, dazu Himmels- und Erdgloben und mathematische Instrumente aus Bronze und Messing, die damals oft aufs reichste mit figürlichem und ornamentalem Schmuck versehen waren (Abb. 106). Historische Interessen wurden durch Münzen, Medaillen und Kupferstiche befriedigt, und in der Schatzkammer häufte man Schmucksachen und kostbare Geräte aus edlem Material. Nur ausnahmsweise findet sich bronzene Kleinkunst in diesem bunten Durcheinander. So in der umfangreichen und berühmten Sammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (1520—1595), eines Großneffen der Margarete von Österreich, der, wie J. von Schlosser nachwies, mit allen fürstlichen Kunstliebhabern jener Epoche blutsverwandt oder verschwägert war. In seiner großen Kunstkammer in Schloß Ambras befanden sich nach dem nicht allzu ausführlichen Inventar

18 große Schränke aus Zirbelholz; der dreizehnte enthielt moderne und antike Bronzewerke, die zum Teil erstaunlich naiv beschrieben sind. Immerhin hat man mit seiner Hilfe manches Stück identifizieren können, obwohl die Sammlung mannigfache Schicksale erlebte und nur ein Teil von ihr ins Wiener Hofmuseum gekommen ist.

Um die Wende zum 17. Jahrhundert war Ferdinands Neffe, Kaiser Rudolf II., einer der eifrigsten Sammler diesseits der Alpen. Besonders in seinen letzten, umdüsterten Lebensjahren füllten ihn diese Interessen aus. Er berief tüchtige Künstler, wie Adriaen de Vries[1]) an seinen Hof, und auswärtige Fürsten und Geschäftsträger suchten sein Wohlwollen durch Geschenke von Bildern, Skulpturen und Kuriositäten zu erwerben. In denselben Jahren baute Albrecht V. von Bayern seine reichhaltigen Sammlungen im Marstallgebäude zu München aus. Fast vierhundert Bronzen, darunter viele antike und angeblich antike befanden sich hier.

Berühmter noch und älter war die Kunstkammer der sächsischen Kurfürsten zu Dresden, deren Kunstschätze unter August dem Starken, von der Naturalien-Sammlung getrennt, im Grünen Gewölbe untergebracht wurden. Als einzigartiges Denkmal einer prunkvollen Aufstellung im Geschmack des 18. Jahrhunderts sind diese Säle nicht nur kulturhistorisch von größter Bedeutung. Schon vor dem Beginn des Dreißigjährigen Krieges, als die erste systematische Sichtung erfolgte, waren unter den wertvollen Skulpturen Bronzen Gian Bolognas vorhanden.

Der Beginn der Berliner Kunstsammlungen, die auch zunächst mit völkerkundlichen und zoologischen Stücken stark durchsetzt waren, geht auf den Großen Kurfürsten zurück. Sein prachtliebender Sohn, der erste König, bereicherte die Kunstkammer durch kostbare Prunkstücke und erwarb die Sammlung Bellori aus Rom, die nicht weniger als 80 Bronzen enthielt. Manche sind in Beyers Prachtwerk, dem Thesaurus Brandenburgicus, abgebildet.

Die wichtigste Sammlung neuerer Bronzen entstand in jenen Jahren in Salzdahlum, einem Lustschloß bei Braunschweig; und

---

[1]) Vgl. S. 125.

Anton Ulrich († 1714), der auch in der Literaturgeschichte als tätiges Mitglied der fruchtbringenden Gesellschaft bekannt ist, war ihr Begründer. Neben kostbaren Gemälden, Majoliken, Porzellan und anderem Kunstgewerbe brachte er eine reiche Auswahl italienischer und niederländischer Bronzen zusammen, die heute dem Braunschweiger Museum zum Ruhme gereichen, obwohl manche von ihnen zu Anfang des 19. Jahrhunderts französischer Raublust zur Beute fielen. Gian Bologna, Adriaen de Vries, Riccio und andere namhafte Meister sind hier mit guten Arbeiten vertreten. Von älteren Sammlungen bronzener Kleinkunst ist nur die von Modena der Braunschweiger an die Seite zu stellen.

In der Folgezeit waren die Entdeckung Pompejis und Herkulanums und die archäologischen Studien, deren Begründer Winckelmann war, von entscheidendem Einfluß auf das Sammelwesen aller Kulturvölker. Und wenn auch Friedrich der Große durch Mettra und seinen Gesandten in Paris, Graf Rothenburg, französische Gemälde und Skulpturen, mit Bronze montierte Vasen und Uhren in großer Anzahl und mit wählerischem Geschmack zusammenbrachte, wie sein Vorgänger niederländische Bilder mit Vorliebe gekauft hatte, handelte es sich bei den — damals modernen — Bronzen doch um Einrichtungs- und Gebrauchsstücke, während antike Kleinkunst von Fürsten und reichen Privatsammlern aus historischem Interesse in größerem Umfange erworben wurde. Sehr selten wurden in dieser Zeit Kunstsammlungen mehr universaler Art gegründet. Die wichtigste ist ohne Zweifel die Goethes in Weimar gewesen. Von seinen naturwissenschaftlichen Sammlungen, seinen Kupferstichen, Medaillen, Zeichnungen und Gipsabgüssen kann hier nicht die Rede sein; aber daneben besaß er auch antike Kleinkunst, mittelalterliches Kirchengerät und Statuetten der italienischen Renaissance, sowie die kleine Büste Napoleons von Posch. Solche Vielseitigkeit erinnert an die Kunstkammern der Spätrenaissance, aber statt einer dilettantischen Freude am Merkwürdigen und Wunderbaren hatte hier künstlerischer Geschmack und das Streben nach vielseitiger Erkenntnis zur Erwerbung gedrängt. Jedes Stück mag dem Besitzer als Illustration einer Epoche menschlichen

Denkens und Könnens wichtig erschienen sein. Daß er die schöne Bildnisstatuette Rauchs (Abb. 123) nicht sonderlich schätzte, erklärt sich aus der klassizistischen Geschmacksrichtung seiner Altersjahre.

Im vorigen Jahrhundert sind die meisten großen und kleinen Museen begründet worden. Bei vielen war der Grundstock fürstlicher Privatbesitz; Funde bei Ausgrabungen und der Kunsthandel, der bedeutenden Aufschwung erlebte, sowie Geschenke privater Sammler sorgten und sorgen für ständige Vermehrung. Unter den Bronzen stand antike Kleinkunst — dem Geschmack des späten 18. Saeculums gemäß — durchaus an erster Stelle; und die Literatur läßt erkennen, daß man durch Generationen hindurch zumeist für sie Interesse gehabt hat. Bronzen der christlichen Epochen kamen wohl auch in öffentlichen Sammlungen vor; aber man legte auf solchen Besitz, der zum Teil durch Zufall erworben war, nicht allzu hohen Wert. Ein Wandel ist erst hier durch Wilhelm von Bode geschaffen worden, der als erster die künstlerische Schönheit der Bronzen aus der italienischen Renaissance erkannte und sie systematisch mit glücklichstem Erfolg für sein Museum zu sammeln begann. Dem Beispiel der Berliner Kunstsammlungen folgten auswärtige Museen, sowie die Liebhaber in Deutschland, England, Frankreich, Rußland, Österreich-Ungarn und Amerika. Ein Blick in das Ortsverzeichnis des Bodeschen Corpus der italienischen Bronzen genügt, um das rasch erwachsene Interesse für diese vornehme Kleinkunst zu erkennen; besonders wenn man den Katalog der Berliner Renaissance-Ausstellung von 1898, die die glücklichen Anfänge dieser Ära erkennen läßt, mit ihm vergleicht. Fürs Privathaus bestimmt, erscheinen ja gerade die Werke eines Riccio und Gian Bologna und all die reizvollen Werke noch unerkannter Meister besonders geeignet, das Zimmer des geschmackvollen Sammlers zu schmücken. Freilich manche dieser Sammlungen ist schon wieder in alle Winde verstreut worden. Die prachtvollen Bronzen Oskar Hainauers wurden mit seinen anderen Kunstschätzen vor etwa zwölf Jahren an einen Londoner Händler verkauft. Manche von ihnen gelangten von hier in die umfangreiche Kollektion von Pierpont Morgan in Newyork, die auch schon den Besitzer gewechselt hat.

Die besten Bronzen der Sammlung Adolph von Beckeraths gelangten ins Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Abb. 77), die anderen kamen bei Lepke 1916 unter den Hammer (Abb. 35 u. 108) und an eine Münchner Firma. Zwei andere Berliner Kollektionen, darunter die viel besprochene R. v. Kaufmanns, die gute italienische und niederländische Bronzen (Abb. 107) enthielten, wurden 1917 versteigert.

Die Kunstgewerbemuseen haben schon seit Jahrzehnten ihr Interesse den bronzenen Geräten aller Epochen zugewandt. Je nach ihrer Aufgabe geben die einen breit angelegte Übersichten über die gesamte Geschichte des Kunstgewerbes, wie das in Berlin und im Victoria und Albert-Museum zu London der Fall ist, andere haben einzelne Abteilungen aufs reichste ausgebaut. Auch in kleineren Lokalsammlungen trifft man oft wertvolle einzelne Stücke und sorgfältig ausgewählte Serien an. Es geht nicht an, sie alle namentlich aufzuführen, wie die interessante Sammlung mittelalterlicher Kleinkunst in Kopenhagen, die prachtvolle Kollektion Carrand im Florentiner National-Museum, die ikonographisch reichhaltige Sammlung Schnütgen zu Köln, das Germanische Museum zu Nürnberg, die Leipziger und Münchner Sammlungen. Prachtvolle Stücke mittelalterlicher Kleinkunst besitzt das Cluny-Museum in Paris, während der Louvre ebenda und die Wallace-Kollektion zu London die reichste Auswahl französischer Goldbronzen des 18. Jahrhunderts ihr eigen nennen. Auch nach Amerika sind in den letzten Dezennien wertvolle Stücke gelangt. Über die antiken Bronzen geben die angeführten Kataloge des Literaturverzeichnisses eine ungefähre Übersicht.

Noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts bot der internationale Kunstmarkt nicht selten namhafte Meisterwerke an. Jetzt ist das durchaus die Ausnahme geworden; und auch für Arbeiten von mittlerer Qualität werden hohe Summen gezahlt. Aber man hat auch in Deutschland längst gelernt, daß nicht die Größe, sondern die Güte eines Kunstwerkes seinen Wert bestimmt, und da sich selbst während der letzten schweren Jahre die Freude am Besitz alter und neuer Kunst hier keineswegs vermindert hat, darf man auch für die Zukunft ein intensives Interesse und ein wachsendes Verständnis für die vornehme bronzene Kleinkunst erhoffen.

Literatur.

Allgemeines.

Bode, Wilhelm, Patinierung der Bronzen. Die Woche Nr. 21.

Furtwängler, A., Über Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit. München 1899.

Lehnert, G. in Verbindung mit W. Behnke u. a., Geschichte des Kunstgewerbes. 2 Bde. Berlin.

Lüer, Hermann, Technik der Bronzeplastik. Leipzig 1902.

— und Max Creutz, Geschichte der Metallkunst. 1. Bd. Kunstgeschichte der unedlen Metalle: Schmiedeeisen, Gußeisen, Bronze, Zinn, Blei und Zink. Bearb. v. Dr. Hermann Lüer. Stuttgart 1904. 4°. (Die wichtigste Vorarbeit allgemeiner Art mit vielen Literaturangaben, wenn auch die Kleinbronzen nur nebenher berücksichtigt sind.)

Scherer, Valentin, Deutsche Museen. Jena 1913.

Schlosser, Julius von, Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Leipzig 1908. (Eine grundlegende, an wichtigem Material sehr reiche Arbeit.)

Thieme, Ulrich, Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig 1907 ff.

Kataloge und andere Schriften über antike Bronzen.

Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz. 1897.

Babelon, Ernest, Guide Illustré du Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale. Paris 1900.

— et J. Adrien Blanchet, Catalogue des Bronzes Antiques de la Bibliothèque Nationale. Paris 1899.

Bassi, D., Guida Illustrata del Museo Nazionale di Napoli. Napoli 1911.

Bieber, Margarete, Die antiken Skulpturen und Bronzen des kgl. Museum Fridericianum in Cassel. Marburg 1915.

Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern. Bd. 4. Leipzig 1887.

— Das Kunstgewerbe im Altertum. Leipzig 1885.

Ceci, P., Piccoli Bronzi del Reale Museo Borbonico 1854. Gr.-Qu.-Fol.

Cesnola, L. P. di, A descriptive Atlas of the Cesnola Collection of Cypriote Antiquities. New York 1903.

Edgar, C. C., Catalogue Général des Antiquités Egyptiennes du Musée de Caire. Kairo.
Friedrichs, Dr. C., Berlins antike Bildwerke. 2. Teil: Kleinere Kunst und Industrie. Berlin 1871.
Führer durch die Königl. Museen am Lustgarten. 13. Aufl. Berlin 1907.
Führer durch das Pelizaeus-Museum zu Hildesheim. Hildesheim 1915.
Furtwängler, A., Das Kgl. Antiquarium zu München. München 1907.
Hermann, Paul., Königliche Skulpturen-Sammlung. Verzeichnis der antiken Original-Bildwerke. Dresden 1915. 8°.
Hoernes, Moritz, Kultur der Urzeit; II.: Bronzezeit. Leipzig 1912.
Kékulé, R. v. und H. Winnefeld, Bronzen aus Dodona in den königlichen Museen in Berlin. Berlin 1909.
— Aus dem Berliner Museum, Reinhard Kékulé von Stradonitz zum 6. März 1909 dargebracht von Freunden und Schülern.
Longpérier, A. de, Notice des Bronzes antiques du Louvre. 1. Partie. Paris 1868.
Milani, L. A., Il Museo Archeologico di Firenze. Firenze 1912.
Murray, Greek Bronzes. London 1898.
Myres, J. L., and M. Ohnefalsch-Richter, Catalogue of the Cyprus Museum. Oxford 1899.
— Handbook of the Cesnola Collection of Antiquities from Cyprus. New York 1914.
Paribene, Rob., Guida del Museo Nazionale. Roma 1911.
Pedrizet, Sig. Fouquet, Griechische Bronzen in Ägypten.
Ridder, A. de, Catalogue des Bronzes de la Société archéologique d'Athènes. Paris 1894.
— Catalogue des Bronzes trouvés sur l'Acropole d'Athènes. Paris 1896.
— Les Bronzes Antiques du Louvre. I. Les Figurines. Paris 1913.
Richter, Gisela M. A., The Metropolitan Museum of Art. Greik, Etruscan and Roman Bronzes. New York 1915. 4°. (Mit guter Bibliographie.)
Rüsch, A., Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli. 1908. 8°.
Schneider, Album ausgewählter Gegenstände der Antiken-Sammlung. Wien 1895. 4°.
Schroeder, Bruno, Griechische Bronzeeimer. 74. Programm zum Winckelmannsfeste. Berlin 1914.
Schumacher, K., Großherzogliche Vereinigte Sammlungen zu Karlsruhe. Beschreibung der Sammlung antiker Bronzen. Karlsruhe 1890.
Sieveking, Die Bronzen der Sammlung James Loeb. München 1913.
Smith, Cecil H., Collection of J. Pierpont Morgan. Bronzes Antiques Greek, Roman. Paris 1913.
Staïs, V., Marbres et Bronzes du Musée National. 1. Bd. (Guide illustré.) 2. éd. Athènes 1910.

Tarbell, F. B., Catalogue of the Bronzes ... in the Field Museum of Natural History, reproduced from Originals in the National Museum of Naples. Chicago 1909.
Ausführliches Verzeichnis der ägyptischen Altertümer ... Hrsg. von d. Generalverwaltung. 2. Aufl. Berlin 1899.
Verzeichnis der vorderasiatischen Altertümer. Berlin 1889.
Walters, H. B., Catalogue of the Bronzes Greek, Roman and Etruscan in the British Museum. London 1899. (Mit ausführlicher Besprechung der Technik und Geschichte der Bronzebildnerei im Altertum.)
Wolters, Illustrierter Katalog der Königl. Glyptothek zu München 1912.

Kataloge neuerer Bronzen.

Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz, veranstaltet v. d. Kunsthistorischen Gesellschaft 1898. Berlin 1899.
Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen. Berlin 1893.
Baldry, A. L., The Wallace Collection at Herford House. London 1910. (Italienische Bronzen der Renaissance und französische des 18. Jahrhunderts.)
Bassermann-Jordan, Ernst, Uhren. Bibliothek f. Kunst- u. Antiquitätensammler. Bd. 7. Berlin.
Nachlaß Adolf von Beckerath. Rudolph Lepkes Kunstauktions-Haus. Katalog 1755. (Die Bildwerke bearbeitet von F. Schottmüller.) Berlin 1916.
Bode, Wilhelm von, Die Sammlung Oscar Hainauer. Herausgegeben mit Fachgenossen. Berlin 1897. Fol. (Privatdruck.)
— Collection J. Pierpont Morgan. Bronzes of the Renaissance and subsequent Periods. Paris 1910. 2 Bde. (Privatdruck.)
— Catalogue of the Collection of Pictures and Bronzes in the Possession of Mr. Otto Beit. London 1913. Fol. (Privatdruck.)
Braun, Edmund Wilhelm, Die Bronzen der Sammlung Guido von Rhò. Wien 1908.
Brinckmann, Justus, Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Hamburg 1894.
Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze (Palazzo del Podesta). Roma 1898.
Catalogue illustré officiel de l'exposition rétrospective de l'Art français des origines à 1800. Exposition Universelle de 1900. Paris.
Dumonthier, Ernest, Les Bronzes du Mobilies National (Pendules et Cartels). Paris 1911.

(Falke, A. von), Das Kunstgewerbe-Museum. Führer durch die Königl. Museen zu Berlin. 15. Aufl. Berlin 1910.

Fortnum, C. D. E., A descriptive catalogue of the bronzes of European origin in the South-Kensington Museum. London 1876.

(Höss, Karl), Fürst Johann II. von Liechtenstein und die bildende Kunst. Wien 1908. Über die Bronzen dieser Sammlung vgl. auch Kunst und Kunsthandwerk X (1907), S. 528 ff.

Goldschmidt, Fritz, Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock. (Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen.) 3. Aufl. Berlin 1914. (72 Tafeln.)

Gottschewski, A., Kirchliche Kulturgeräte des Mittelalters. Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe. Flugblatt 13 (o. J.).

Meier, Burckhardt, Skulpturen ... (im) Landesmuseum der Provinz Westfalen in Münster. Hrsg. von Geisberg. I. Berlin 1914.

Josephi, Walter, Werke plastischer Kunst. Kataloge des Germanischen National-Museums. Nürnberg 1910.

(Meier, P. J.), Führer durch die Sammlungen des Herzoglichen Museums zu Braunschweig. 6. Aufl. Braunschweig 1915.

(Migeon, Gaston), Musée National du Louvre. Catalogue des Bronzes et Cuivres du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps Modernes. Paris 1904.

Molinier, Emile, Collection Wallace. Paris.

— Le Mobilier français aux 17. et 18. siècles. Paris.

— Le Mobilier royal aux 17. et 18. siècles. Paris.

Querfurth, Kurze Beschreibung des Fürstlichen Lustschlosses Salzdahlum. Braunschweig (o. J.).

Schlosser, Julius von, Album ausgewählter Gegenstände der Kunstindustriellensammlung. . . . Wien 1901.

— Werke der Kleinplastik in der Skulpturen-Sammlung des A. Kaiserhauses. Bd. 1. Wien 1910.

Sobotka, Georg, Bastiano Torrigiani ... Jahrbuch d. Königl. preuß. Kunstsammlungen, XXX (1912) S. 262 ff.

Sponsel, J. L., Führer durch das Kgl. Grüne Gewölbe zu Dresden. Dresden 1915. 8°.

Witte, Fritz, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Cöln. Berlin 1912.

— Die liturgischen Geräte und andere Werke der Metallkunst in der Sammlung Schnütgen in Cöln (mit einer Geschichte der liturgischen Geräte). Berlin 1913.

Wulff, Oskar, Altchristliche, mittelalterliche und byzantinische Bildwerke. (Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epochen.) 2 Bde. Berlin 1909 u. 1911.

Schriften über einzelne Epochen, Werke und Meister der christlichen Ära.

Ausstellung (Die) von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen zu Berlin (Frühjahr 1892). Berlin 1893.

Bergner, Heinrich, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland. Leipzig 1905.

— Handbuch der bürgerlichen Kunstaltertümer in Deutschland. Leipzig 1906.

Bode, Wilhelm von, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toscanas. In historischer Anordnung ... Mit Registern von F. Schottmüller. München 1892—1905.

— Die italienische Plastik. Handbücher der kgl. Museen zu Berlin I. 5. Aufl. Berlin 1911. Imp. Fol. u. 4°.

— Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. Berlin 1906. 2 Bde. Fol.

— Dasselbe. 3. Bd.: Die Bronzekunst der Spätrenaissance. Berlin 1912. (Beide Werke auch in englischer Sprache durch M. Marks in London 1907 u. 1912 hrsg.)

— Bertoldo di Giovanni und seine Bronzebildwerke. Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XVI (1895) S. 143—159.

— Florentiner Bronzestatuetten in den Berliner Museen (Ghiberti, Donatello u. a.). Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XXIII (1902) S. 66—80 u. S. 215—227.

— Kleinbronzen der Söhne des älteren Peter Vischer. Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XXIX (1908) S. 30—43.

— Maffeo Olivieri, ein venezianischer Kleinbronzenkünstler der Renaissance. Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XXX (1909) S. 81—88.

— Pier Ilari Bonacorsi gen. Antico. Kunst und Künstler V (1907) S. 297—305.

— Tierbronzen der Renaissance. Kunst und Künstler VI (1908) S. 207 bis 211.

— Die kleinen Bronzegeräte der Renaissance. Kunst und Künstler VI (1908) S. 411—420.

— Gian Bologna und seine Tätigkeit als Bildner von Kleinbronzen. Kunst und Künstler IX (1911) S. 632—640.

Kleinere Aufsätze des Generaldirektors der kgl. Museen, so über die neuen Erwerbungen Berlins, sind in dem von Ignaz Beth zusammengestellten Verzeichnis der Schriften von Wilhelm von Bode (Berlin 1915) nachzusehen.

Braun-Troppau, Edmund Wilhelm, Die Ausstellung von Kleinbronzen im Kaiser-Franz-Joseph-Museum zu Troppau. Kunst u. Kunsthandwerk X (1907), S. 526—535.
Brück, Robert, Ernst zu Schaumburg, ein kunstliebender Fürst des 17. Jahrhunderts. Berlin 1917. (Über Adriaen de Vries.)
Buchwald, Adrian de Vries. Leipzig 1899.
Burckhardt, Jacob, Beiträge zur Kunstgeschichte in Italien. Basel 1898. (Abschnitt: Die Sammler.)
— Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens. Unter Mirwirkung von Fachgenossen bearb. von W. Bode und C. v. Fabriczy. 10. Aufl. Leipzig 1910.
Champeaux, Dictionnaire des fondeurs. Paris 1886.
Clemen, Paul, Die Porträtdarstellungen Karls des Großen. Aachen 1890. (Über die Reiterstatuette im Musée Carnavalet.)
Daun, Peter Vischer und Adam Krafft. Leipzig-Bielefeld 1905. 8°.
Dilke, Lady E., French Architects and Sculptors of the XVIII. Century. London 1900.
— French Decoration and Furniture in the XVIII. Century. London 1901.
Frimmel, Die Bellerophongruppe des Bertoldo. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. Kaiserhauses V (1887) S. 90—96.
— Der Anonymo Morelli. Wiener Quellenschriften N. F. Bd. 1. 1888.
Frizzoni, Anonymo Morelli. Bologna 1884.
Guiffrey, Les Caffieri. Paris 1877.
— Clodion. Gazette des Beaux Arts 1892. II. u. 1893 I.
Habich, G., Hans Leinberger ... Münchener Jahrbuch für bildende Kunst I (1906) S. 119 ff.
Haupt, A., Jahrbuch d. Königl. preuß. Kunstsammlungen XXVI (1905) S. 116 ff.
Hermann, H. J., Pier Jacopo Alari-Bonacolsi gen. Antico. Jahrbuch d. kunsthistorischen Sammlungen d. A. Kaiserhauses XXVIII (1909—10) S. 201—288.
Ilg, A., Giovanni da Bologna und seine Beziehungen zum kaiserlichen Hofe. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. Kaiserhauses IV (1886) S. 38.
— Adriaen de Vries. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. Kaiserhauses I (1883) S. 118 ff.
Labarte, Jules, Histoire des Arts industriels au moyen age et à l'époque de la renaissance. Paris 1864—1866.
Lami, St., Dictionnaire des Sculpteurs Français du moyen age au dix-huitième siècle. Paris 1910/11.
— Dictionnaire des Sculpteurs Français sous le Règne de Louis XIV. Paris 1906.

Maier, Alexander, Die Genreplastik an Peter Vischers Sebaldusgrab. Hrsg. im Auftrage des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Leipzig 1911.
Meller, Simon, Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XXXVII (1916) S. 213—250.
Molinier, Emile, Histoire général des arts appliqués à l'industrie du 5. à la fin du 18. siècle. Paris 1896—1898.
Müntz, Eugène, Les Arts à la Cour des Papes. Paris 1878—82.
— Le Palais de Venise à Rome 1884.
— Les Collections des Medicis. 1888.
Nicolai, Friedrich, Beschreibung der Königl. Residenzstädte Berlin und Potsdam ... 3 Bde. Berlin 1786.
Peltzer, Geschichte der Messingindustrie und der künstlerischen Arbeiten in Messing in Aachen. Aachen 1909.
Planiscig, Leo, Randglossen zu Venedigs Bronzeplastik der Hochrenaissance. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. Kaiserhauses XXXIV (1917) S. 1—24.
Plon, Benvenuto Cellini. Paris 1883/4.
— Leone Leoni. Paris 1887.
Riehl, Bayrische Kleinplastik der frühromanischen Periode. 1894.
Robiquet, Jacques, Gouthière. Sa vie, son oeuvre. Paris 1912.
Rusconi, J., Le Studio de Francois Ier Medici ... Les Arts Nr. 110 (Februar 1911).
Schaeffer, Emil, Goethes äußere Erscheinung. Leipzig 1914.
Schlosser, Julius von, Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. Kaiserhauses XXXI (1913/14) S. 67—135.
Seeger, G., Peter Vischer der Jüngere. Leipzig 1897.
Seidel, Paul, Die Metallbildhauer Friedrichs des Großen. Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XVI. (1895) S. 48 ff.
— Französische Kunstwerke des XVIII. Jahrhunderts im Besitz S. M. d. deutschen Kaisers ... Berlin 1900.
Thode, Henry, Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke. Berlin 1908.
Vorbilderhefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, hrsg. v. J. Lessing. Heft 22, 23, 24, 26, 28. —
Wolfram, Georg, Die Reiterstatuette Karls des Großen ... Straßburg 1890.

* * *

Außerdem sind im Jahrbuch und in den Mitteilungen des Kais. deutschen Archäologischen Instituts (Rom und Athen), in den Berliner

Winckelmanns-Programmen und vielen deutschen und ausländischen archäologischen Veröffentlichungen, in den Jahrbüchern der kgl. preußischen Kunstsammlungen, der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, sowie der Dresdner und Münchner Kunstsammlungen, in den Amtlichen Berichten aus den kgl. Musseen in Berlin, den Mitteilungen aus dem Germanischen Museum, den Jahresberichten des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe, der Zeitschrift für bildende Kunst, in Kunst und Künstler, Kunst und Kunsthandwerk und Kunst für Alle, in den Monatsheften für kunstwissenschaftliche Literatur, dem Cicerone, der Gazette des Beaux Arts, im Burlington Magazine und in The Conoisseur, in L'Arte, Rassegna und Bollettino d'Arte und Arte Italiana Decorativa zahlreiche Aufsätze über Kleinbronzen enthalten. Auch die Zeitschriften Les Arts, Portefeuille des arts décoratifs und Tresors d'Art en Russie sind reich an Abbildungen sonst unveröffentlichter Kleinbronzen. Diese größeren und kleineren Abhandlungen konnten hier nur zum kleinsten Teil aufgeführt werden; wie auch die Liste der Bücher über Erzbildner und Erzbildnerei und der Auktionskataloge, die solche enthalten, keine vollständige ist. Immerhin wird sie einem etwas intimeren Studium zunächst genügen, und in den genannten Werken und Zeitschriften wird der Leser die weiteren Hinweise finden.

Handbücher über Kunstgeschichte, in denen natürlich auch von wichtigen Kleinbronzen die Rede ist, wurden nicht berücksichtigt; und ebenso sind die zahlreichen, meist sehr wichtigen Aufsätze über Bronzebildner in Thiemes Künstler-Lexikon, da sie ohne weiteres leicht zu finden sind, hier nicht einzeln genannt.

Künstlerverzeichnis.

Adriano Fiorentino 68.
Alari-Bonacolsi, Pier Jacopo siehe Antico.
Algardi, Alessandro 131.
Anguiers, Michel 131.
Antico, Pier Jacopo Alari-Bonacolsi gen. 67, 90, 91, 92, 93, 150, 152.
Apollonius 35.

Bailly der Ältere 139.
Bandinelli, Baccio 85, 150.
Bardou, Emanuel 144.
Barre, Jean Auguste 146.
Bellano, Bartolomeo 88, 89, 90.
Bellini, Gentile 88.
Bernini, Lorenzo 118, 125, 131.
Bernwart von Hildesheim 49.
Bertoldo di Giovanni 71, 78, 79, 80, 151.
Boffrand, Germain 143.
Boizot, Louis Simon 131, 137, 140, 141.
Bolgi, Andrea 125.
Bologna, Giovanni da; s. Gian (Giovanni da) Bologna.
Bosselt, Rudolf 146.
Bronzino, Angelo di Cosimo gen. 151.
Bruneleschi, Filippo 75.
Buonarroti s. Michelangelo.

Caffieri, Filippo 130.
— Jacques 131.
— Jean Jacques 131.
— Philippe der Jüngere 131, 136.
Candido, Elias (Elia) de Witte gen. 124, 125, 151.
Candido (Candid), Peter de Witte gen. 116, 118, 125.
Caradosso, Cristoforo Foppa gen. 99.
Carpaccio, Vittore 151.
Cellini, Benvenuto 67, 83, 84, 85.
Chardin, Simon 130.
Cioli, Valerio 87.
Clodion, Claude Michel gen. 142, 143.
Colins, Alexander 124, 125.
Cotte, Robert de 143.
Cozzarelli, Giacomo 101.
Cressent, Charles 131, 132.
Cucci, Domenico 131.
Cuvilliés, Francois de C. d. Ä. 132, 144.

Danti, Vincenzo 85.
Desiderio da Settignano 75.
Donatello 73, 74, 75, 76, 78, 88, 150.
Donner, Raphael 144.
Duplessis, Claude Thomas 133.
Duquesnoy, Frans; s. Fiammingo.

Ebbinghaus, Carl 146.
Eynden, Johannes van 100.

Falconet, Etienne Maurice 132, 142.
Ferrata, Ercole 119, 120.
Fiammingo, Frans Duquesnoy gen. 121, 125, 126.
Filarete, Antonio Averulino gen. 150.
Fischer, Caspar 110, 111.
Flettner, Peter 112, 117.
Forestier, Pierre Auguste 133.
Fragonard, Jean Honoré 130.

Gaul, August 146.
Gerhard, Hubert 116, 118.
Ghiberti, Lorenzo 74, 75, 107, 150.
Ghiberti, Vittorio 150.
Gian (Giovanni da) Bologna 36, 69, 72, 85, 86, 87, 118, 151, 153, 154, 155.
Gosen, Theodor von 146.
Gouthière, Pierre 131.

Hagelados 25.
Hahn, Hermann 146.

Jamnitzer, Wenzel 117.

Kambly, Melchior 144.

Labenwolf, Pankraz 87, 112, 116.
Lederer, Hugo 146.
Leinberger, Hans 112, 113, 114.
Leonardo da Vinci 80, 81.
Leopardi, Alessandro 100.
Le Paute 138.
Lombardi, Tullio 93, 95.
Lotto, Lorenzo 151.
Lysippos 25, 30, 32.

Maillol, Aristide 146.
Meunier, Constantin 146.
Michel, Claude s. Clodion.
Michelangelo Buonarroti 78, 80, 81, 82, 85, 86, 94, 115, 118.
Mocchi, Francesco 125.
Myron 25.

Nahl, Johann August 143, 144.

Olivieri, Matteo 93.

Pasquale di Matteo da Montepulciano 75.
Phidias 25, 36.
Pollaiuolo, Antonio del 77, 78, 79.
Polyklet 25, 36.
Posch 154.
Praxiteles 25.
Pythagoras 25.

Rauch, Christian Daniel 144, 145, 155.
Rhoikos 13, 25.
Riccio, Andrea Briosco gen. 9, 69, 70, 88, 90, 91, 92, 98, 101, 102, 104, 151, 154, 155.
Roccatagliata, Niccolo 94, 95.
Rubens, Peter Paul 127.
Rustici, Giovanni Francesco 81.

Saly, Jacques 132, 133.
Sansovino, Jacopo 94, 96, 98, 102.
Sant' Agata, Francesco da 92, 93, 94.
Santa Croce, Girolamo da 151.
Schadow, Johann Gottfried 144.
Schlüter, Andreas 120, 124.
Skopas 32.
Stuck, Franz 146.

Tacca, Pietro 118, 120.
Taschner, Ignatius 146.
Theodoros 13, 25.
Thomire, Pierre Philippe 131, 134, 137, 140, 141.

Valk, Ger. u. Leon. 126, 127.
Verrocchio, Andrea del 76, 77, 78.
Vinci s. Leonardo.
Vischer, Hans 109, 110, 111.
— Herrmann der Ältere 106, 107.
— Herrmann der Jüngere 108, 110.
— Peter der Ältere 12, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112.
— Peter der Jüngere 108, 110.
Vittoria, Alessandro 94, 98, 151.
Vries, Adriaen de 125, 153, 154.

Watteau, Antoine 130.
Witte, Elias u. Pieter de s. Candido.
Wrba, Georg 146.
Wurzelbauer, Benedikt 115.

Ostasiatische Kunst

Japan
China
Persien

Große Sammlung ostasiatischer alter Bronzen, Vasen, Figuren, Leuchter, Waffen, Schwertzierate

Hervorragende chinesische Porzellane, Arbeiten in Stein, Kristall usw.

Persische Fayencen — Syrische Gläser

R. Wagner, Berlin W. 9

Potsdamer Straße 20 a

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
Berlin W 62

Kunstgewerbliche Altertümer und Kuriositäten

Führer für Sammler und Liebhaber von Gegenständen der Kleinkunst, von Antiquitäten sowie von Kuriositäten

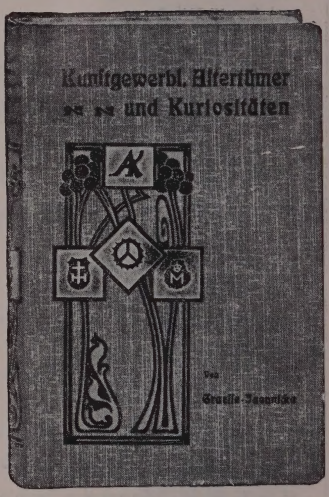
von

Dr. Th. Graesse und F. Jaennicke

5. Auflage
bearbeitet von **Franz M. Feldhaus**

Preis elegant gebunden M. 9.—

Das Buch umfaßt auf 272 Seiten folgende Kapitel:



Skulptur in Marmor und Alabaster — Holzbildhauer, Bild und Ornamentschnitzer — Elfenbeinplastik — Wachsplastik — Arbeiten in Speckstein, Solnhofener Schiefer usw. — Arbeiten in Perlmutter, Bernstein usw. — Glyptik: Geschnittene Steine, Gemmen und Kameen, Medaillen, Jetons und Plaketten — Eisenschnitt — Goldschmiedearbeit (Silber inbegriffen), Dosen, Beschauzeichen — Modellschneider — Niellen — Email (Limoges usw.) — Miniaturmalerei — Fächer, Silhouetten — Glasmalerei — Mosaik — Kunsttischlerei und Holzintarsien — Uhren: Stand- und Taschenuhren — Musikinstrumente, Lauten usw. — Wandteppiche (Gobelins) — Glas — Kunstschlosserei und Schmiederei — Bronzen — Arbeiten in Kupfer, Zinn und Blei — Waffen: a) Plattner, b) Armbrustmacher, c) Schwertfeger, d) Büchsenmacher — Brillen. // // // // // // // // // // // // // //

Eine jeder dieser Abteilungen bringt bis zu mehreren Hundert (im ganzen ca. 2000) Marken, die auf 30 Tafeln gesammelt sind.

Hugo Meyl

Ostasiatische Kunst

München **Karolinenplatz 1**

Alt-Chinesische Kunst

Bronzen der Han- bis Ming-Epoche

Keramik, Plastik, Malereien

Seltene **Porzellane** der Epochen Kanghi bis Kienlung

Alt-Japanische Kunst

Alte **Lackarbeiten**

Alte buddhistische **Plastik** in Holz und Bronze

Keramik, Schwertzieraten, Farbenholzschnitte

Alt-Siamesische Kunst

(Buddhas) Bronzen und Grabfunde

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
Berlin W 62

Orbis latinus

oder Verzeichnis der wichtigsten lateinischen Orts- und Ländernamen

von

Dr. J. G. Th. Graesse

Ein Supplement zu
jedem lateinischen und geographischen Wörterbuch

2. Auflage, mit besonderer Berücksichtigung der mittelalterlichen und neueren Latinität neu bearbeitet von

Prof. Dr. Friedrich Benedict

Preis broschiert M. **10.—**

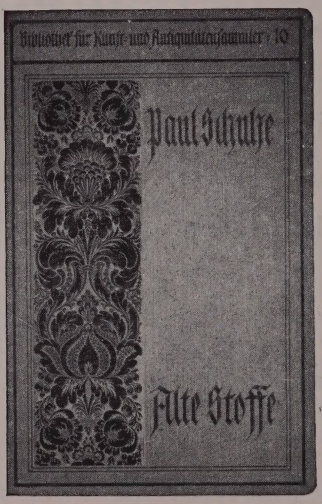
Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler Band 10

ALTE STOFFE

Ein Leitfaden für Sammler und Liebhaber

von

Prof. **Paul Schulze** in Krefeld



200 Seiten mit 150 Abbildungen
Preis in Originalleinenband M. **6.—**

INHALT: Vorwort — Spätantike, sogenannte koptische Überreste aus Ägypten — Antike Seidenstoffe — Koptische Seidenstoffe von Akhmim — Seidenstoffe aus Alexandria — Spätantike Seidenstoffe aus Byzanz und Syrien — Persische Stoffe aus der Zeit des Sassanidischen Herrscherhauses — Der Einfluß der persischen Musterung auf chinesische Seidenstoffe — Die Seidenweberei vom 8. bis zum 13. Jahrhundert — Westmoslemische Seidenstoffe — Der moslemische Seidenstil in Spanien — Die Seidenweberei Siziliens — Byzantinische Seidenstoffe — Die Seidenweberei in Italien im späten Mittelalter — Regensburger Stoffe — Die Seidenweberei im 14. und 15. Jahrhundert — Chinesische Seidenstoffe und Brokate — Italienische Seidengewebe des 14. Jahrhunderts unter chinesischem Einfluß — Frühgotische Seidenmuster im 14. und 15. Jahrhundert — Spätgotische Samt- und Seidenmuster — Deutsche Weberei des 15. Jahrhunderts — Die Stoffe des 16., 17. und 18. Jahrhunderts

Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus

Berlin W 35

Potsdamer Straße 122 a/b

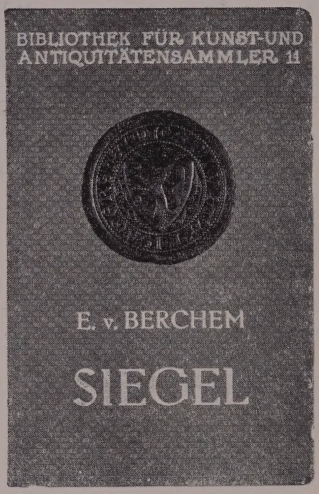
In den Monaten September bis Mai finden allwöchentlich Versteigerungen von Gemälden alter und neuer Meister, Kupferstichen, Antiquitäten, Möbeln und Kunstgegenständen aller Art statt.

Die meist illustrierten Kataloge werden auf Verlangen gern zugesandt.

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
Lutherstraße 14 **Berlin W 62** Lutherstraße 14
Fernsprecher: Lützow 5147

Soeben ist erschienen:

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler
Band 11



Siegel

von

Egon Freiherr v. BERCHEM

200 Seiten auf Kunstdruckpapier mit 152 Abbildungen

Preis elegant gebunden 8 Mark

Inhaltsverzeichnis:

1. Bedeutung der Siegel für Kunst und Wissenschaft. 2. Der Begriff „Siegel", ihr Alter und ihre Verwendung. 3. Die Siegelstempel: Material, Herstellung, Stempelschnitt, Vererbung, Vernichtung, Verwahrung, Verschiedene Arten von Stempeln. 4. Die Siegelstoffe: Metall, Wachs, Siegellack, Oblate. 5. Die Anfertigung und Befestigung der Siegel. 6. Die Formen der Siegel. 7. Die Siegeltypen: Schrift-, Bild-, Porträt- und Wappensiegel. 8. Die Siegelinhaber: Kaiser und Könige, Hoher Adel, Niederer Adel, Bürgerliche, Frauen, Gemeinden, Zünfte, Hohe und niedere Geistlichkeit. 9. Die Inschriften der Siegel. 10. Anlegen und Ordnen von Siegelsammlungen. 11. Anfertigung von Siegelabgüssen. 12. Siegelsammlungen. 13. Literatur. 14. Schlagwortregister.

EDMUND MEYER

Buchhändler und Antiquar

BERLIN W 35, Potsdamer Straße 27 B

Telephon: Lützow 5850

Luxusdrucke / Lederbände / Illustrierte Bücher / Kunstblätter

Schöne Bücher des 15. bis 20. Jahrhunderts in allen Sprachen

Antiquariatskatalog über **Kunst** soeben erschienen (gratis)

Angabe von Desideraten erbeten!

Ankauf einzelner Werke und ganzer Bibliotheken

Verlagsbuchhandlung RICHARD CARL SCHMIDT & Co.

BERLIN W 62

ALTE WAFFEN AUS DER SCHWEIZ

Sammlung Charles Boissonnas

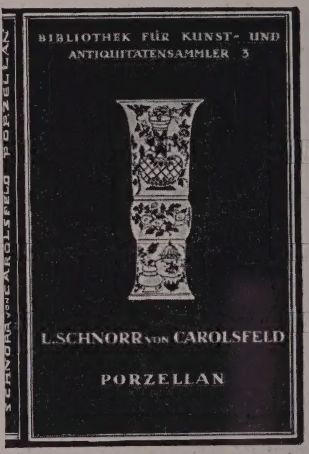
Preis M. **32.—**

Schön gebundenes Album in 4°-Format von 29×39 cm mit 33 auf Karton gezogenen Lichtdruck-Tafeln und 30 Textseiten

300 numerierte Exemplare

Verlagsbuchhandlung RICHARD CARL SCHMIDT & Co.
Berlin W 62, Lutherstraße 14

300 Seiten mit 143 Abbildungen und 2 Markentafeln



300 Seiten mit 143 Abbildungen und 2 Markentafeln

2. erweiterte Auflage

Preis elegant gebunden M. 8.—

U. a. sind folgende Manufakturen behandelt:

Meißen — Wien — Berlin — Fürstenberg — Höchst Frankenthal — Ludwigsburg — Nymphenburg — Ansbach — Kelsterbach — Zweibrücken — Fulda — Kassel Volkstedt — Veilsdorf — Gotha — Wallendorf — Gera Limbach — Ilmenau — Sèvres usw.

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
□ □ Berlin W 62 □ □

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler

Band 7

UHREN

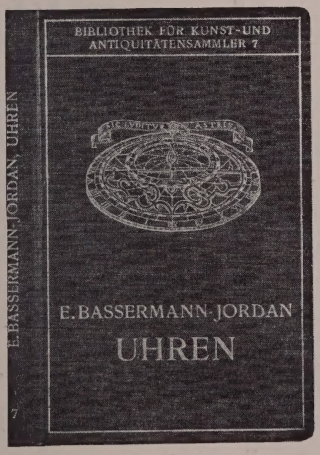
Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber

von Prof. Dr. E. Bassermann-Jordan

160 Seiten mit 110 Abbildungen

Preis elegant gebunden M. 6.—

INHALT: Vorwort — Astronomisches — Kalender — Sonnenuhren — Räderuhren (Terminologie — Technik) — Andere Arten von Zeitmessern — Zeittafel der wichtigsten Entdeckungen und Erfindungen — Muster und Marken — Ergänzungen u. Fälschungen — Kauf — Behandlung — Verpackung Deutsch - englisch - französisches Wörterverzeichnis — Register.



✦✦✦✦

Dieser Band will den Museumsvorständen, den Sammlern und den Liebhabern alter Uhren dienen. Es will nur dem praktischen Bedürfnisse entgegenkommen, gibt deshalb keine Geschichte der Zeitmeßinstrumente, sondern begnügt sich mit einer Zeittafel der wichtigsten Erfindungen. Gedacht ist bei der Abfassung dieses Buches auch an den Antiquar. Sein Verkehr mit den Sammlern und das Verständnis der fremdsprachigen Literatur soll durch das deutsch-englisch-französische Verzeichnis der wichtigsten Fachausdrücke □ *erleichtert werden.* □

Klinkhardt & Biermann, Verlagsbuchhandlung
Leipzig, Liebigstraße 2

Technik der Bronzeplastik

von **Hermann Lüer**

(Monographien des Kunstgewerbes Band IV)

In Bütten gebunden M. 6.—

Drittes Tausend. Mit 144 Abbildungen

INHALT:

Einführung. Die Gießerwerkstatt. Das Wachsausschmelzverfahren im Altertum und Mittelalter bis zum 14. Jahrhundert. Das Wachsausschmelzverfahren vom 14. bis zum 19. Jahrhundert. Das Teilformverfahren des 19. Jahrhunderts. Das Wachsausschmelzverfahren im 19. Jahrhundert. Der Zinkguß. Die Treibarbeit. Die Galvanoplastik.

Ausführliche Prospekte

über die in unserem Verlage erscheinenden Publikationen über **Kunstgewerbe,** Automobilsport und -Technik, Motorbootsport, Motorluftschiffahrt und Flugtechnik, Freiballonsport, Motorentechnik usw. versenden wir franko und unberechnet an jede Adresse im In- und Auslande

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
Lutherstraße 14 Berlin W 62 Amt Lützow 5147

G. Schönfeld's Verlagsbuchhandlung, Berlin W 62
(Richard Carl Schmidt & Co.)

Mit meiner Feldkompagnie bis an die Marne

Mit dem achten Reservekorps durch Luxemburg, Belgien, bei Sedan über die Maas bis an die Marne

Von
Schmidt,
Hauptmann d. R. des J.-R. Markgraf Karl

Mit Gruppenbild des Offizierkorps und 3 Karten

Preis elegant karton. M 1.—

Zu beziehen durch jede Buchhandlung, auch direkt vom Verlage

Verlagsbuchhandlung
Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler Band 8

Alte Musikinstrumente

von

Hermann Ruth-Sommer

200 Seiten mit 121 Abbildungen und 5 Tafeln

Preis in Originalleinenband M. 6.—

INHALT:

Einleitung.
I. Saiteninstrumente.
II. Blasinstrumente.
III. Membran-, Friktions- und Lärminstrumente.
IV. Berühmte Darstellungen von Musikinstrumenten in der Malerei und im Kupferstich.
Anhang.

▪ ▪ ▪ ▪ Erscheint wöchentlich ▪ ▪ ▪ ▪

Antiquitäten-Zeitung

Zentral-Organ für Sammelwesen,
Versteigerungen u. Altertumskunde

Abonnementspreis: Deutschland und Österreich M. 2.50 vierteljährlich, Ausland M. 3.—

Insertionspreis: Die Petitzeile oder deren Raum 30 Pf.

Seit September 1899 vereinigt mit dem
„Wegweiser für Sammler", Leipzig

Verlag: STUTTGART, Werastraße 43

▪ ▪ ▪ Probenummern kostenlos ▪ ▪ ▪

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
Berlin W 62, Lutherstraße 14

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler Band 9

Psychologie des Kunstsammelns

von **Adolph Donath**

Zweite vermehrte Auflage

216 Seiten mit 58 Abbildungen im Text

Preis elegant gebunden M. 6.—

INHALT: Der Trieb zum Kunstsammeln. Die Entwicklung des Kunstsammelns: Die Sammler des Altertums — Mittelalter — Die Renaissance des Kunstsammelns in der Renaissance — Die Kunstkammern des 17. Jahrhunderts — Die Sammler des Rokoko — Das 18. Jahrhundert in England — Das deutsche Sammelwesen des 18. Jahrhunderts — 19. Jahrhundert und Gegenwart — Der Aufschwung des Sammelwesens im modernen Berlin — Der Typus Lanna. Die Preissteigerung. Die Aufstellung der Privatsammlungen. Die Sammler und das Fälschertum. Literatur. Register.

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
Lutherstraße 14 **Berlin W 62** Lutherstraße 14

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler Band 2

Kunstgewerbe in Japan

von Dr. **O. Kümmel**
Direktor am Ostasiat. Museum, Berlin

200 Seiten mit 167 Textabbildungen und 4 Markentafeln. Preis in eleg. Originalleinenbande M. 6.—

INHALT: Transkription der japanischen Worte — Chronologische Übersicht der Geschichte des japanischen Kunstgewerbes — Japanisches Haus und japanisches Hausgerät — Die Lackarbeiten — Die Metallarbeiten — Schwertschmuck — Die Rüstungen — Keramik—Textilien, Arbeiten aus Holz und ähnlichen Stoffen — Bezeichnungen und Marken nebst einigen Bemerkungen — Lesung japanischer Daten — Erklärungen einiger häufiger Bestandteile japanischer Wörter — Register.

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler Band 4

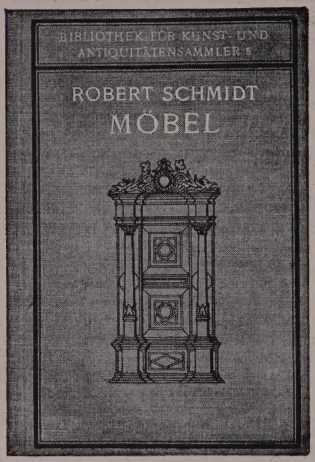
Alte Waffen

von
Professor Dr. **E. Haenel**
Dresden

Mit 88 Abbildungen im Text
190 Seiten auf Kunstdruckpapier
Preis elegant gebunden M. 6.—

INHALT: Geschichte der Waffe: Trutzwaffen, Schutzwaffen, Feuerwaffen — Technik, Kunst und Künstler — Konservierung und Aufstellung — Sammlungen — Literatur und Register.

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
Lutherstraße 14 **BERLIN W 62** Tel.: Lützow 5147



Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler Band 5

MÖBEL

Handbuch für Sammler und Liebhaber

von

Dr. ROBERT SCHMIDT

Kustos am Königlichen Kunstgewerbemuseum in Berlin

3. Auflage

:: Mit 196 Abbildungen im Text ::
270 Seiten auf Kunstdruckpapier

Preis in Originalleinenband 8 Mark

Zu beziehen durch jede Buchhandlung, auch direkt vom Verlage.

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62

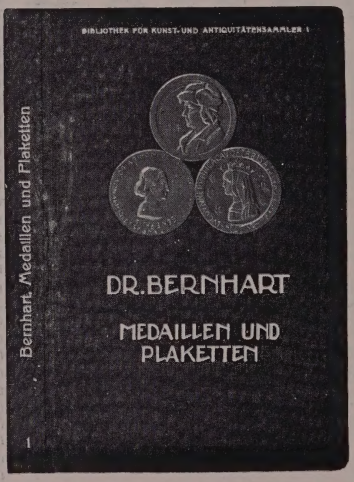
Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler Band 1

Medaillen und Plaketten

von

Dr. Max Bernhart-München

180 Seiten mit 96 Abbildungen
Preis eleg. geb. M. 6.—



Der vorliegende Band will dem Sammler und Liebhaber von **Medaillen und Plaketten** einen Überblick über sein Spezialgebiet bieten. Die teueren und oft auch schwer zu beschaffenden numismatischen Prachtwerke, Kataloge usw. kommen für den Durchschnittssammler, dem nicht sehr reiche Mittel zur Verfügung stehen, kaum in Betracht, namentlich nicht für den **angehenden** Sammler, der nach einem **Überblick** über sein Spezialgebiet verlangt. Daher werden diesem speziell das Kapitel **Literatur**, welches eine vollständige Übersicht über die in Betracht kommenden Publikationen bietet, sowie das über 60 Seiten umfassende **Signaturen-Verzeichnis** gute Dienste leisten.

INHALT: Einleitung — Wort und Begriff der Medaille — Die Entwicklung der Medaillenkunst — Preise der Medaillen und Plaketten — Fälschungen — Konservierung — Herstellung von Abdrücken — Literatur — Signatur (64 Seiten)

Antiquitäten-Rundschau

Zeitschrift für Museen, Sammler und Antiquare

16. Jahrgang 1918

Erscheint alle 14 Tage Dienstags

Anzeigen die Petitzeile oder deren Raum **M. —.20,** bei Wiederholungen entsprechender Rabatt.
Abonnement direkt für Deutschland vierteljährlich **M. 2.50,** für das Ausland **M. 3.—** inkl. Bestellgeld, durch den Buchhandel **M. 2.50**

Inserate nachweislich besten Erfolg

Probenummern bereitwilligst

Verlag Philipp Kühner, Eisenach

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
Tel.: Lützow 5147 **Berlin W 62, Lutherstr. 14** Tel.: Lützow 5147

In Vorbereitung sind u. a. folgende Bände der **„Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler“:**

Altdeutsche Plastik

Altholländische Gemälde

Altes Zinn

Das alte Buch

Das **verbreitetste Sammlerblatt,** in **Österreich-Ungarn** überhaupt das **einzige** ist die von

Norbert Ehrlich in **Wien**

herausgegebene

„Internationale Sammlerzeitung"

Es gibt **kein Sammlergebiet,** das die „Internationale Sammlerzeitung" vernachlässigen würde. Ein **Auktionskalender** hält den Interessenten über die **Auktionen** auf dem laufenden, die auf **allen Kunstmärkten** stattfinden. Die **Auktionspreise** werden ausführlichst veröffentlicht.

Inserate (50 Pfennig pro vierfach gespaltene Petitzeile) haben beste Wirkung.

Abonnementspreise für **Deutschland** 10 Mark halbjährlich, 20 Mark ganzjährig; für **Österreich-Ungarn** 10 bzw. 20 Kr.

Bestellungen nehmen **alle Buchhandlungen** und **Postämter** sowie die Verwaltung

Wien IX/1, Porzellangasse Nr. 48

entgegen.

□ □ □ □ □ □ □ Probenummer 1 Mark □ □ □ □ □ □ □

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.

Lutherstraße 14 **BERLIN W 62** Tel.: Lützow 5147

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler Band 6

Alte Spitzen

von

Dr. M. Schuette

272 Seiten mit 172 Abbildungen

Preis eleg. geb. M. 8.—

Inhalt:

I. Technik der Spitze: Ursprung und Vorläufer der Spitze — Vorstufen zur Nadelspitze — Nadelspitze — Klöppelspitze. — **II. Geschichte der Spitze:** Italien — Frankreich — Niederlande — Spanien Deutschland - England. — **Anhang:** Literatur — Glossarium — Register.

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
Berlin W 62, Lutherstr. 14 / Telephon Amt Lützow 5147

292 Seiten Markentafeln (50 Taf. mehr als in der 13. Aufl.)

86 Seiten Belege und Register

14. Auflage, völlig umgearbeitet und mit wissenschaftlichen Belegen, Erläuterungen und Registern versehen von Professor Dr. E. ZIMMERMANN, Direktor der Kgl. Porzellansammlung in Dresden

Preis eleg. geb. M. 10.—

GLENK

Unter den Linden 31

BERLIN W

Antiquitäten

Ankauf Verkauf

84-B17287

S SCHOTTMÜLLER, F., Bronze. Statuetten u. Geräte. M. 142 Abb. 2. verm. A. Bln. 1921. Ohlwd. (Bibl. f. Kunst- u. Antiquitäten-Sammler, XII) 50, --

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00643 5495